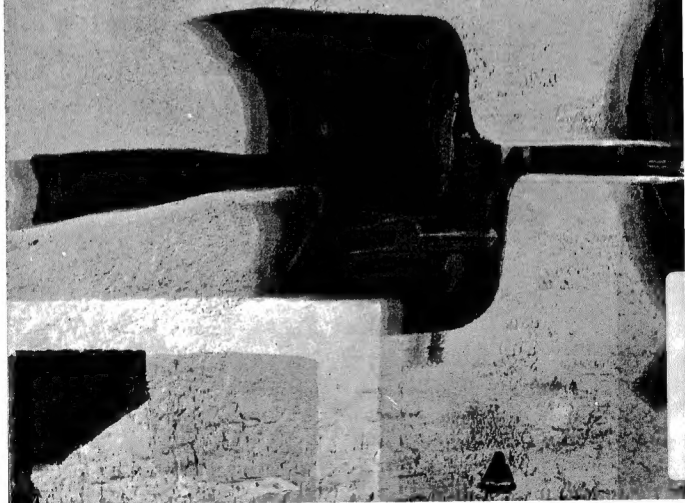


ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

جلال العشري



ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

تأليف
جلال العشري



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨١

الطبعة الثانية ١٩٨١

مقدمة البحث عن نظرية

✽ ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا
كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في
هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد ، هم أصلاً
كتاب يقولون رأيهم في كل شيء ، ولأنهم
فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأي
فيما يعلمون وما لا يعلمون ؟

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير المجرد التعبير .

وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخطأ النقدي لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت إلى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجده به الناقد هذا العمل الفنى - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر .. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه .

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية : ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟ وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما إذا كان ناقلا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد **وشاد وشندى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان .. طرف يعدّه كاتباً مسرحياً أصيلاً يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالإبداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص .. وفى القصة يجي **احسان عبد القوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتباً لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين .

وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبداً ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفني على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة للابداعى ، وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث .

أضف الى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينتقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد هم أصلاً كتاب يقولون رأيهم فى كل شيء ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون ، مع أن النقد شيء ، والكتابة شيء آخر ، والا إذا كان سهلاً على المؤلفين أن ينتقدوا فلم لا يكون سهلاً على النقاد أن يكتبوا شعراً أو قصصاً أو مسرحيات ؟

يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اخصصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك . وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن أستثنى لينتقز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » .

وعنده الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والاكاديميين وحدهم ، هى ما نجدها فى صحافة الغرب ، افتتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن ناقد المتخصص وهما هو على سبيل المثال المالحق الأسبوعى لجريدة « الصنداي تايمز » تجد هارولد هويسون لنقد المسرح ، ودريك بروث لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلى ، وريموند مورثيم لنقد الكتب الثقافية العامة فضلاً على جيرمي راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد باكلى فى الباليه ، وويلز باول فى الأوبرا .

وهذا على العكس تماماً مما نجده فى صحافتنا ، ففي أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات نجد كتاباً تخصصوا فى عدم التخصص ، أعنى تخصصوا فى كل شيء ! فهم شعراء ينتقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه . وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلاً ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فإذا هى الكلمة المجرة والرأى الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضى ، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية في تطوير العمل الفني ، وفي جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والإبداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو إلى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس النقد بل عن « شلل » النقاد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لي من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده . أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو إلى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية . فالعلاقة بين وجهي العمل . . . النقدى والإبداعى . . . كالعلاقة بين سطح السائل في الأواني المستطرقة ، اذا زاد أحدهما زاد الآخر وإذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار .

ونقول هذا على مستوى النقد التطبيقي الذى يجعل من صاحبه ناقد نوعيا له رأيه الخاص في هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الراى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجي أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذى يتمثل في اقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه . فعل امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا تكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا تكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية في النقد ، مع أن نظرية النقد هي الأصل الذى ينبجى النقد التطبيقي فرعاً له ، وهي الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعي يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم . . . التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجسمى أو الايديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع في اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه في آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه في آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجبرنا إلى إثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شيء . . . من علم الطبيعة وعلم النفس وعلم

الاقتصاد ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ،
فضلا على ادب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم
والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلقة من النقاد الفلاسفة أو فلاسفة
النقد ، الذين لا يقفون عند التقبل والبحث ولا يكتفون بالتحصيل الخالص
بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثائب والحس المرهف ، على نحو يمكن
الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « الأصالة » على نحو ما تتمثل
في الكثرة من نقاد الأدب العالمي المعاصر ، فتنظرة ولو عابرة الى هؤلاء
النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة مع
تفاوت في النسب واختلاف في المقادير .. منهم من اتجه بالنقد اتجاها
موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت. س. اليوت ، ومنهم من اتجه
به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف. و. بروكس ، ومنهم
من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ووترز ، ومنهم من غلبت
عليه النزعة التفسيرية كما عند أ. أ. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه
الترجمة في النقد .. أي شرح العمل الأدبي شرحا خللاقا كما في حالة
ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد .. بمعنى
تناول العمل الفني بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما في حالة كينث
بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمي كما فعل
نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العلمي بل
والمعملي كما فعل جون كراو وراسوم . ومنهم من اعتمد في مذهبه النقدي
على التفسير الاجتماعي كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على
التحليل اللغوي كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التي
أقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي
أقامته على الدراسات الانثروبولوجية ، وكاستناتس رورك التي عولت
في مذهبها النقدي على المأثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « المعاصرة » على نحو ما تتمثل
في نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت
أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو وراسوم يفرق بين
نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في
النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفرق
من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم . فالمعاصرة هي الصفة

الجمهورية التي تميز بين نوعين من النفس يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت أن تضم شروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي الى بصيرة نافذة في الادب . . من التحليل النفسي استعار النقاد المعاصرون الفروض الاساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعي ، ومن اصحاب علم النفس الاجتماعي أخذوا فكرة الكليات وهي أساس الاتجاه التكاملي في علم النفس ، ومن علماء النفس الاكلمينكيين اشتقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانساني ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الطبقي وصلة هذا كله بالادب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التي تركز عليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد . أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل « التطور » أو « النشوء » والارتقاء ، ومبادئ « مثل النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معاني الأصالة والمعاصرة ، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد في نظريته عن نفسه أولا بحيث تجيء هذه النظرية نائمة أصلا من طبيعة الأدب في بلاده ، معرفة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير . أما المعاصرة فعنها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من انجازاته معتركا مع قضاياها ، محاولا بعد ذلك ألا يظل عليه من الخارج متأملا ، بل أن يحيا من الداخل أثرا ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة في النقد الى ظروف خارجية وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل في بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة من الابداع النقدي ، عاجزة عن تصور النقد في اطار نظري عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذي أصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا

المعاصرة ليس هو داء القصور وإنما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستثمار
بارحاصات النقد التي بدأها العرب القدامى ، في ضوء ثقافة غربية معاصرة
وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه إذا كان هذا الداء الذي أصيب
به النقد الأدبي والفني ، قد نجت من الإصابة به فتون الأدب والفن
نفسها ، فهذا ادعى الى الايمان بالمعقودية العربية ، وقدرتها على الابداع
في مجال النقد ، على نحو ما أبدعت في مجال المعطيات النقدية نفسها من
سعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة .

فالابداع الفني والابداع النقدي وجهان لعملية واحدة ، وإن كان
ثمة قصور أو تقصير في جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعاني من نفس
القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انقسام جوهري بين الجانبين
لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانقسام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب
العملية الابداعية هو التخلف في أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر في
المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة ، في ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية
من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة في البحث .

وعلى ذلك فإذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره
عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعي ، والبعض الآخر ذاتي ،
واقصد بالموضوعي : ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجي ، والذاتي :
ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على
نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر أو في الفن في
الأدب أو في الحياة . واقصد بالنظرية العامة ما يرادف «الفكرية» العريضة
التي يقف فوقها كل منشط انساني ، كما في حالة البراجماتية في أمريكا
والتجريبية في إنجلترا والعقلانية في فرنسا والمثالية في ألمانيا والواقعية
في الاتحاد السوفيتي ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حل
أولا وقبل كل شيء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعي واقتصادي ،
ولكنها أيضا خلاص فكري ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما في تأمين النظام
فحسب بل وفي ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

أما ان النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا في الأدب وفي
الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذي تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير
له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير . وفي الفن سواء في
الفن التعبيري أو في الفن التشكيلي ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على
ملامحنا الفنية الأصيلة ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة
أجنبية دخيلة أو داخلية ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدي الذي

لا هو تطوير لتراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التي قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والأمدى والجرجاني وأبي حلال العسكري ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، إلا أن قيمتها الكبرى في كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربي ، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية في الفن والتعبير . فابن سلام في كتابه « طبقات اشعراء » وابن الأثير في كتابه « المثل السائر » والأمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المنبئ وخصومه » وأبو حلال العسكري في كتابه « سر الصناعتين » هؤلاء جميعا لم يصدروا في تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ، ولا عن مزاج شخصي خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربي الاسلامي نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعية مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النور والاستمرار ، عن طريق لسانه العربي ، وطريقة هذا اللسان في النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعي العميق ظهرت على أيدي نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبديع والمعاني والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربي الأصيل والأدب اليوناني الدخيل سواء في مناهج النقد ووسائله ، أو في موضوعاته وقضاياه .

ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربي الاسلامي - إلى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمي الاسلام - على معطيات الثقافة اليونانية . . . سواء في النقد ممثلا في كتاب الشعر ، أو في الفكر كما هو ممثل في كتب المنطق والالهيات . فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذوه بعض النقاد من أمثال قدماء بن جعفر ، الذي حاول وضع علم للشعر وعلم للبشر يقومون على الفروق الشكلية التي يمكن لها أن تفسد بمنطقه في كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه مسوا في الأدب أو في نقد الأدب ، وكل ما بقي من تأثير أرسطو وقدماء ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست آياه ، لأن النقد الأدبي نشأ عربيا وظل عربيا صرفا .

تماما كما حدث على الصعيد الفلسفي عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامي ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع في ذلك الحين . الأمر الذي ترتب عليه

ظهور نوع من الاغتراب الروحي العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربي بمطالباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان ان لفظهم المجتمع العربي الاسلامي واعلن أنهم لا يمثلونه في شيء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصي ومزاجها الخاص .

وهذا ما سبق أن عبرنا عنه في كتاب « حقيقة الفلسفة الاسلامية » بقولنا ان أصالة الفكر الاسلامي تلتبس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام .

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التي قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلاً من أن تصدر عنها في ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة ، وفي ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية ، دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبي وطبقناها تطبيقاً جامداً ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا ، وبين النقد الذي هو غريب عليها كل الغربة . وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل - دون ما احاطة بعلوم المحدثين - وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التي قال بها القدامى ، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ، والنقاد المحدثون الذين احاطوا بقواعد النقد الأجنبي ومدارسه الحديثة ، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما احاطة بتراث هذه اللغة وعقبريتها الخاصة في الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التي في كنفها نبت العمل الفني ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة .

والخلاص هو في اجتماع هذين الجانبين في النقد التكاملي ، الذي يضرب ضربه فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسماً وطويلاً أمام النقد العربي بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة . . .

كي نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهي تحتل مكان الصدارة ، كي نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفمايتها في صياغة الواقع من جديد ، كي نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين القبح والجمال .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التي تكيدوها ليعيدوا النقد الأدبي فنا عربياً له سماته الخاصة وملامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائج البعيدة . صحيح

أن الخطى الأولى التي خطاها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة في النقد ، شهد الوانا هائلة من التعتش ، اذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكري أو فني أو حياتي ، ولكل الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن .. جيل عصر التحرير .. استطاع لإيمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات ارلواد ، وأن يوسع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد .

ونظرة فاحصة للمقطع الطولى في حركتنا النقدية ، ترينا مدى ما اسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة في النقد ، ومدى تفاوتهم في كم الثقافة وكيف الابداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والواقع أن حركة التنوير التي بدأت في أواخر القرن الماضي بالعودة الى تراثنا العربي القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية باحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال في ظهور رائد مثل الشيخ حسين المرصفي الذي حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعري القديمة ، ليبحث أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعي أن تلازم النهضة الأدبية التي كان محمود سامي البارودي رائد البحث في جناحها الشعري ومحمد الموصلي رائد البحث في جناحها النثري ، من الطبيعي أن تلازمها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده ، نقد ودراسة يعتمدان على بحث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى . غير أن كتاب الشيخ المرصفي الذي أودعه خلاصة مذهبه في بحث النقد العربي ، كان شبيها بكتب الأمالي العربية كامالي المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبدع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة انشاء الشعر والنثر في عصره . وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفي قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهي تكاد تنحصر في بحث القديم ووصله بالحياة في عصره دون أن يصدر في ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، واحاطة كافية بثقافة الغرب . ومن هنا بقى الشيخ المرصفي حبيس دائرة لا يتعداها .. بحث القديم وحياء التراث .

ولكن بحث القديم وحده لا يكفي ، وحياء التراث كما هو شئ لا يفيد ،

والانتقال من « صهاريج اللؤلؤ » الى حديث عيسى بن هشام ، وإن شكل تطورا في الأدب ، ألا أن الاهتمام بالصنعة والصناعة والتصنيع ، كان لا يزال مسيطرا . لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم في ضوء الجديد ، ويحيى التراث ليجمله وقودا فكريا وروحيا في مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعي** فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه الى التجديد في الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسان ، وأن يجمله حميم الاتصال بوجوداته ومشاعره ، مدخلا في اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة . ولذلك فهو يهاجم القديم والقديم ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم وعمله ، دون الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور ، وما حصل لها من تغير ، فالوضوحات التقليدية تحبس الموهبة وتوق الخيال ، ولا تطلق من طيات النفس وإغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب في الانسان .

ومن هنا إهتدى الرافعي الى منهجه البياني في النقد ، الذي لحص مناحله في الطبع الفياض الذي يصدر عنه الأديب ، ثم العناية بالتركييب اللقوية والجري على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعي طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان ، طغيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد الرافعي بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره ، غريبا على معاصريه ، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البياني من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعل الشيخ المرصفي ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه ومضات ضميره ، وذلك في ضوء خماسة دينية مصدرها القرآن ، وغيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احساس الرافعي بضيق الدائرة التي يتحرك فيها الأدب العربي ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى : « وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء فلسنا مقيدون بالفكر العربي ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، إلا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وإنما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة وتنميق العبارة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك

الذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شيء يقال ، وهكذا ظل أدب الراضى شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفصوى . ولكن خلو الشكل من المضمون ، وفراغ الأسلوب من الفصوى . هو الذى دعا الى البحث عن « الطريقة المنلى » لمعالجة اللغة العربية . وتقوية النطق الفنى ، وذلك فى محاولة تعريف الأدب وتقنين البلاغة ، وكان أمين الخولى هو الذى روج للبلاغة فى إطار جديد ، يتخلى عن أشياء لا تفتنى فى النقد ، ويتحلى بأشياء ضرورية فى الاحساس والتعبير . فإذا كان الأدب هو « فن القول » فعند أمين الخولى أن البلاغة هى « البحث عن فنية القول » . وفنية القول عند أمين الخولى ومن ورائه « جماعة الأمناء » تعنى البحث فى طبيعة اللغة ، والفرق فيها بين المشترك والمترادف ، وبين استخدام الأفراد والجمع ، كذلك تعنى البحث فى الأسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة ، وطريقة رسمه للصور ، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول من نثرية وشعرية ، وما يناسب كل جنس ، أو كل فن كما كان يسميه ، وما يلائمه من المعانى والتشبيهات والاستعارات والكنائيات ! وهذا معناه أنه لا الحبكة الفنية فى القصة ، ولا الصورة الشعرية فى القصيدة ، ولا الحدث الدرامى فى المسرحية ، ولا الموضوع الأدبى كله ، لا شيء من هذا يضاهى العبارة الأدبية فى النفاذ الى الحقيقة ، لأنها أى العبارة ، المنصر الأدبى الذى هو طراز فى الإخراج والعرض ، ومن ثم يهدى كل شيء !

وتأسيسا على هذه القاعدة ، تصبح « الكلمات » هى مفتاح الفهم ، وهى الطريق الى نفس الفنان ، وإلى تحديد درجات ذكائه ومدى احساسه بالحياة .

وطالما نادى أمين الخولى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، إلا أن هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية ، التى يستطيع الأديب بها أن يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، أو كما قال يعمد الى التعبير عن الحسن فيبدع صور الجمال باللفظة ، كما يبدعها الموسيقى بالنأى ، والصور بالألوان والأصباغ ، والنحات بالرخام والحجر !

ومعها يكن من تأثر أمين الخولى باطلاعه الواسع فى الأدبين الألمانى والإيطالى ، إلا أننا نلاحظ بوضوح وأضح صدوره عن تراثنا النقدى القديم ، وخاصة الجاحظ فى بيانه عن صحة المعانى وفسادها ومناسبتها للألفاظ ، كذلك قدامه فى كلامه عن نعت الوصف والهجاء والرثاء ، وإن حاول أن يستخلص من هذا كله نظريته فى النقد ، تلك التى تقرر

أن النقد عملية تأمل في الكلمات المجنحة تفسح المجال لأن نطرح فيها التفصيلات على فراشات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال .

وعلى ذلك تصبح عملية النقد هي عملية اختيار النماذج التي تشرح ، لا من أجل المعاني التي تتضمنها ، وإنما من أجل المعاني المحتملة للكلمات ، وكأننا الاهتمام باللغة كل هذا الاهتمام ، هو الذي يعطيها الصدارة على الانسان ، ويجعلها خالقة له بدلا من أن تكون مخلوقة على يديه ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن نظرية الأدب عند أمين الخولي إنما تبدأ من اللغة بهدف الخروج منها إلى الانسان الذي أوجدها فأوجدته ان صح هذا التعبير !

في محيط من التطلع إلى التجديد تقصر عنه إمكانات الأفراد ، وفي مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربي في ضوء الثقافات الأجنبية ، وفي جو خائق. دعت الحاجة فيه إلى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة ، وفنون النثر بوجه عام ، ظهر عباس محمود العقاد . . العملاق الذي ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان . . العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرجلية في الاتجاه إلى الانسان باعتباره مصدرا للأدب والفنون ، لا إلى اللغة لنستقي منها الانسان .

ولما كان الانسان في حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة ، على اعتبار أن الله هو أعلى الدوات ، لأنه أكثرها حرية على الإطلاق ، كانت الحرية عند العقاد هي الأصل في فكرة الجمال ، كما أنها الأصل في معنى الحياة . وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ، ولا سبيل إلى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوي بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعنان .

وهذا الذي يقال عن الحياة في علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال في الحياة عند العقاد هي بعينها فكرة الجمال في الفنون ، معناه واحد ، ولا يختلف هذا المعنى في جوهره الدفين وإن اختلف في أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص إلى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على العوائق والقيود .

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتي الشكل والمضمون في الأدب ، فالشكل في الأدب ضرورة ، والأدب الحق هو ذلك الانسان الملمه الذي يوفق لاختيار الأشكال التي تنسبنا الأشكال ، وتؤذي عملها في أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر

عما وراءها من المعاني والدلالات . وتلك هي غاية التعبير الأدبي ، أن يكون اناء ينضج بما فيه ، ورمزا يدل على ما وراءه . والكلام عما فيه وما وراءه يحددنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون، فعند العقاد أن هذه النظرة في التوفيق بين الحرية والقيود ، أو في « تغليب الحرية على الضرورة » هي وحدها الكفيلة بأن تطلق للاديب العنان . كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصورا أصدق ، فالأعمق والأصدق في مضمون العمل الأدبي نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة .

ومن هنا . . من قيمتى الأعرق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال، خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الاديب إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الاديب فى أدبه . واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب . وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن الرومى . . حياته من شعره » ، والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس ، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء . وكذلك فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورة نفسية لا سيرة تاريخية سواء لعمر أو لعل ، لحالد أو للحسين ، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورة نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء .

ولكن الذى ترقب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد ، هو تحول الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى . كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى ، أنه عزل الاديب عن واقعه التاريخي بل وعن اطار عصره ، ونظر اليه على أنه « شئ فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره . لذلك دعت الحاجة الى منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاه يمكننا أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة بيئة ، وبالمثل نفسر اختلاف أديب عن أديب . . وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخي الذى دعا اليه طه حسين واستخدمه بالفعل، فى دراسته عن « ذكرى أبى العلاء المعرى » وفى غيرها من الدراسات .

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخي فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقده الكبير هبولىيت تين ، وحرص فيها على

تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى نظريته ان الإنسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات ، وإنما هو في حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخي القائم على هذه العناصر الثلاثة : .. الجنس والبيئة والعصر ، والذي لا معنى بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته الا بالقدر اللازم لفهم شعره . فالإنسان بمواهبه ومعتوياته ان هو الا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعي الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات في انتفاء الفكرة وانعدام الارادة .

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخي بحدوده العلمية الجامدة وإطاره المذهبي الجاف ، وإنما أدخل عليه بعض الأصول الفنية التي اتخذها معيارا للنقد ومحاكيا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول : .. الصديق الفني وحرية الأديب . فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم اللوق في التعبير بلسان العصر ، فلا يصطنع لغة غير لغته ، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه ، وإنما يستجيب لمشاكل العصر ودواعي التطور .

أقول انه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخي ، وإنما أضاف اليه عنصرى الصديق الفني وحرية الأديب الى الحد الذي جعله يقول كلمته المشهورة « خسرت الأخلاق وريح الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الأخلاق ، فقد كان طه بحسب مننهجه التاريخي بمثابة الوجه الآخر للعقائد بمنهجه النفسى .^{١٠٠} الأخير حصر نفسه في ظروف الأديب الداخلية .. أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية .. واقتصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر .

لذلك كان لابد لمنطلق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين التقيضين في مركب واحد ، اذ تصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكي بين شخصية الشاعر أو الأديب ، وبين واقع بيئته وأحداث عصره . وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعي الذي حمل لواءه سلامة موسى ، واستقى خطوطه وعلامته من فلسفته الطبيعية التطورية ، التي تحاول دائما فهم « الجمال » في ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » في صميم « الواقع » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « الجمال

الطبيعى « هو الركيزة الاساسية لكل « جمال فنى » . على اعتبار ان الجمال
عائيه من غايات الطبيعة ان لم تقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها
الطبيعة . .

ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟

يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية
أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل
واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل
لغايات فأصبحت هي ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند
بعض الكتاب الى غاية ، عندما أحالوها الى ايقاع موسيقى وحلاوة لفظ
ورشاقة عبارة .

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى
فى الفن نشاطا فعلا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة
موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة
الفرنسية من أمثال اميل دوركيم وليفى بريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى
أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا
بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة . ومن هنا ربط سلامة موسى بين
« الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب
لى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيراً جامعاً قال فيه « ولكن ما دام
الأدب فى خدمة المجتمع ، فإنه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ،
ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو
القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية
الى حياة اجتماعية ، ترفع عن الهوم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع
بالهوم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من
متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعتمد العناصر المثالية
الروحية ، فإنها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته
بالمجتمع ، وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل
الأدب يستهدف بكتابات صالح الشعب : أو على حد تعبيره : « اللغة
والأدب والفن والبلغة إنما هي جميعاً فى خدمة الحياة » ، غير أن وظيفة
الأدب والفن وهدفهما فى الحياة ، فضلاً عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه

على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها في الاعتبار ، وبالتالي لم تمكنه من أن يضع مذهباً نقدياً كاملاً ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدي الجديد الذي يعرف باسم المنهج الأيديولوجي ، والذي يعد محمد مندور بحق رائداً له في ثقافتنا العربية المعاصرة .

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجي عند محمد مندور في أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزته إلى العناية بالمضمون ، أي إلى ما يفرغه الأديب أو الفنان في الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر . ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أدبيان مختلفان مفهومين متناقضين تبعاً لاختلاف نظرة كل منهما إليه ، واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأينا بفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى ، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الإنساني الحاضر .

فالمنهج الأيديولوجي الذي دعا إليه محمد مندور هو الذي يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، وهو الذي يرى أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكاناً في عصرنا الحاضر ، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعاً يسير بالمجتمع نحو الأنفع كاعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الأرفع كأجل وأجمل ما يكون .

والذي يهمنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية المضمون في تقويم العمل الأدبي أو الفني ، هو الذي أدى به إلى تطوير منهجه النقدي من المنهج الجمالي إلى المنهج الموضوعي ، بل والمنهج الأيديولوجي ، في ضوء الفلسفة الاشتراكية الجديدة ، تلك التي تنادي بوجود التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها . . . ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام في الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، فالأديب الملتزم هو الذي يقدر مسؤوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى . . . أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعاده للبشر !

وهكذا كانت دعوى محمد مندور في صحيحها هي الدعوة إلى جوهر كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر

تقدما وغاية أكثر شمولاً ٠٠ كانت دعوة تكشف عن وجدان متأجج يرغب في تثفيف الكتل الاجتماعية التي تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن اطار هذه القيم الروحية ، ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظري منها الى التخصيص التطبيقي ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا : فضلا عن أنه لم ينكر في ضوء تصوره الأيديولوجي لنظرية الأدب ، أن وظيفة الأدب جذرية تماما ، على الرغم من تداخل هذه الوظيفة مع كل وظائف العلوم الانسانية التي تميل بطبيعتها الى التعميم ، لذلك كان لابد من تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا. وأشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير دياكتيكي يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دوره المحدد في الحياة ، وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ، ولكنها ذات وجهين هما وجه التطبيق الاشتراكي الذي كان محمد مندور يحق جوهره الفكري الأصل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدي الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذي يأخذ بها على المستوى الواقعي الملزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثاني على يد محمود أمين العالم .

أما الاتجاه الأول ، فقد بدت ارمصاصاته النقدية تتضح في كتابات لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لقصة شيلي « بروميثيوس طليقا » ومقالات « في الأدب الانجليزي الحديث » ولديوان « بلوتولاند » تلك المقدمات التي عبر فيها عن مفهومه الاشتراكي ، الذي يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية .

غير أنه اذا كان قد أعلن في بيانه « الانسانية الجديدة » عن اتجاهه الى مفهوم انساني عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعي بل يتعداه الى الانسان بوجه عام ١٠ « الانسانية بحاجة الى العقل وإلى الخيال وإلى الرمز وإلى الوجدان وإلى الواقع وإلى ما تحت الواقع ٠٠ الانسانية بحاجة الى كل شيء يجدد الحياة فيها ! » ، فأننا نراه في مرحلته الأخيرة ٠٠ في كتابه عن « الاشتراكية والأدب » وفي التطبيقات الواقعية التي يقدمها في دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو

توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الإيجابي الهادف إلى الأدب القائد للمجتمع - ولكن ٥٥ مع اعطاء المفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الأخص - ويعيب السلبية والسلبية والرومانسية على كثير من الكتاب ، وينادى بأن الاشتراكية لابد أن تتسع فيما بين قطبي المادية والروحانية لكل المعاني الإنسانية الكبيرة ، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور عبد الحميد يونس فى دراساته عن الأدب الشعبى ، التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع ، والدكتور عبد القادر القط فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر ، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، والدكتور على الراعى فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، وفؤاد دؤابة فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى .

قلت أن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهذيب الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الإنسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما - على حد تمييز أحمد الماركسين - على اعطاء مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، فعنده أن الاشتراكية عندما تكون « فكرة إنسانية أولا وقبل كل شيء ٥٥ ويحكم أنها كذلك ، فأهم خصائصها الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود » ، وعلى ذلك فإذا كان الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم خرافات ابتكرها المثاليون ليخوضوا أنفسهم من عدوان الماديين ، فبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف ، والفن ذو الرسالة ، وغيرها من خرافات ناجية عن هذا الفضل المصطنع بين المادة والمثال ، وبين الجزئى والكل ! لذلك كان لابد لهذا الاتجاه « المقوم » من أن يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربه قيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة . وهذا ما حدث بالفعل فى المفركة القصيرة والرهيبه التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب ٥٥ فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصنروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ، ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان ، حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره إلى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى .

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعا حارا وحادا ، على اعتبار أن حرية الإبداع الأدبي لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأي حال من الأحوال ، فبالمقدار الذي يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذي يمارس به هذه الحرية ، لابد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية أحدهما إلا حجرا على حرية كليهما ، بل أن حرية الإبداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الإبداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر ، وبذلك يمكن تحديد قضية العلاقة بين الأدب والنقد على أساس أنها مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة ، ثم على أساس أن يكون لكل أديب أو ناقد موقف معين من العملية الاجتماعية .

والذي يهنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفي الواقعة الاشتراكية . . الاشتراكية بمعناها العقائدي المهادف ، والاشتراكية بمعناها التقدمي الملتزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم إلى إعادة النظر في وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية . فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن أنهما لا نقد للحياة وكشف و تنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك في هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا في تفاعلها وتراصفهما ، تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعي ، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة في صياغة الحياة وفي تنمية القيم وفي تقدم المجتمع ، وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لابد وأن يكون حارسا على المجتمع . . حارسا على ما فيه من قيم تقدمية ، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكري وإخصاب القيم الجديدة وتميق الحرية على جانبي النقد والإبداع ، وتحمل مسئولية الإبداع الذي ينمو نبوا داخلها ، ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على إنقاذ الفرد من برائن الاستغلال ، وتصبح علامة على الصحة ، ونقضا للتفسخ ، ورحلة من الضياع إلى الثورية ، وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة إلى رقابة الأدياء والفنانين أنفسهم » وهي غاية الفايات في حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة . فكما تعملو رقابة جماهير الشعب على أجهزة

الدولة تعلق كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم ، مرتبطين بقيم الشورى الاجتماعية ارتباطاً واعياً مستولاً •

والذى نخلص إليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علماً على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحميل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله • وهو الاتجاه الذى يضم كلا من عبد العظيم أنيس وعباس صالح وبدر الديب ولطيفة الزيات وعبد المنعم تليمة ، وسامى خشبة ، وصبرى حافظ ، والنقاد الأديب •• بها ظاهر •

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى ، فى محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومى الأدب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الأمر الى المرحلة التى يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحس • والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ نهضتنا الثقافية ، هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلاً ديكالكتيكياً واحداً ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعاً ، فلا يجعل كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، وألتي تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة •

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى أدبنا المعاصر ، من طوابع عصر النهضة حتى الوقت الحاضر ، هو الذى جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ، ومحاوله صياغتها فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيار كبير يشملها ، ويسير عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة •

ومن هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا ، بقدر ما تجعلهم بحثاً يصعدون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا خيطاً فى النسج أو مرحلة على الطريق • فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الإحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة •

هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا النقدية ، فجاءت هذه الإسهامات مجموعة من الاتجاهات التباينة . التي تتميز عن رسائل أصحابها الجامعية ، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات . ولعل أهم هذه الاتجاهات وفي طبيعتها هو « اتجاه النقد الموضوعي » الذي تبناه **الدكتور رشاد شفيق** ، واستقام من نظرية المعادل الموضوعي في تفسير العمل الفني ، التي قال بها الشاعر والنقاد الانجليزى ت . س . البوت - وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدي وبعض أساتذة الأدب الانجليزى . من أولئك وهؤلاء **الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز أسكندر والدكتور أمين العيوطى والدكتور سمير سرحان والدكتور عبد العزيز حمودة والدكتور محمد عناني** ثم **فادوق عبد الوهاب** أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وإنتاجا . وبلى هذا الاتجاه في الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعي » للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعي بشكله العام ومعناه الواسع ، الذي يلتقى عنده كل من يرى أن الأدب في جوهره نشاط اجتماعي ومرآة تمكس واقع المجتمع ، ورواد هذا الاتجاه هم **الدكتور عبد العزيز الأهواني والدكتورة سمير القلماوى والدكتور شكرى عياد والدكتور أحمد كمال زكى** وأخيرا د . **عبد المحسن بدر** . والاتجاه الثالث في ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودي ، لا الوجودية في صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمي المتطور ، الذي تبلور أخيرا في نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، وقد تمثل هذا الاتجاه في مؤلفات **الدكتور محمد غنيمي هلال** التي أكد فيها « فكرة الموقف » وفي كتابات **أنيس منصور** الذي كان أول من دعا الى النقد الوجودي بعامية ثم **الدكتور محمد القصاص** في محاضراته ومقالاته وأخيرا **الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الدينى ومجاهد عبد المنعم مجاهد** . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسى » الذي يتبنى فكرة التفسير النفسى للإنتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب ، لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد في دعوته الى نظرية « الفحص الباطنى » وليس شرحا لفويا كالذى شاهدناه عند أمين الحول في ربطه بين البلاغة وعلم النفس ، ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التي جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان **محمد خلف الله أحمد** كتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » ، رائدا لهذا الاتجاه ، الذى يبين أهمية التحليل النفسى واللاشعور ، ويأخذ بنظرية التهادنج والطبايح ، ويضع ناحيتى النفس والذوق في مكانهما الجوهري عند محاولته وضع تعريف علمى للأدب .

وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور محمد النويهي** فى كتابه عن « وظيفة الأدب » وثقافة النقاد الأدبي ، وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » وشخصية بشار^١، ثم **الدكتور غز الدين اسماعيل** فى كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم **أنور المعداوى** فى هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه^٢ . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه فى النص الأدبي ، ليتناوله بالشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحي الإبداع ، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم ، والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم **أمين الحوتى** ومن ورائه **الدكتورة بنت الشاطئ** و**الدكتور شوقي ضيف** و**الدكتور حسين نصار** و**الدكتور ماهر حسن فهمى** و**فاروق خورشيد** وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

على أن هذه الدوائر المنزلة والاتجاهات الناتجة ، التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافتهم الخاصة ، دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنقدية النقد فى أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى ، حررتها من هذه النظرات الجزئية ، التى جاءت محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية فى إقامة النظرة الكلية العامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد . وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشبابية والثقفة ، التى رأيناها فى كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية ، وفى كتابات جلال المشرى (ان جاز لى أن أضع اسمي فى هذا الكتاب) من ناحية أخرى .

فالشطر الأول على الرغم من كتاباته الجادة وإنجازاته الحقيقية ، إلا أنه فى صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطورا لجيل الرواد ، الذى سبقه واتخذ كتاب هذا الجيل مصاييح على الطريق فرجاء النقاش استمرار للمنهج الأيديولوجى عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره فى ضوء المفاهيم النوقية والجمالية الحديثة ، وغالى شكرى استمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة النوجماتيكية ، وأمير اسكندر استمرار للمهوم الالتزام بمعناه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات مخلصنة لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية .

وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجيء كاتب هذا الكتاب بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربي وجوهره الأصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية . وهو إذ يصدر في محاولاته النقدية عن ارضاصات النقد الأولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزاج اللغة العربية وعبيراتها الخاصة في الفن والتعبير ، إنما يفعل هذا في ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة . وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة :^{١٠} الأصالة في أن نصدّر عن ذواتنا الحقيقة لا عن غيرها من النوات ، والمعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضى ، ودون أن ننزل عن العالم من حولنا .

تلك هى أبعاد نظرية النقد فى حياتنا الثقافية ، وتلك هى خريطة الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة . وهى كما رأينا لم تكن وصفاً جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص . وإذا كنا فى رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد ، لم نعلم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المايير ، نتيجة للفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا إليها فى مطلع هذا المقال ، فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية ، هى حالة التنفّس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة جيبس دهاليز الصمت ، وهى أيضا حالة التنفّيس النقدى ، التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من توقفه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادره فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام .

لذلك كان لا بد لانساننا الاشتراكي الصاعد من أن ينفس ويتنفس ، كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد .^{١١} صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة .

جلال العشرى

فكر الفلاسفة

- فلسفة الوعي الكوني
- فيلسوف الأدب وأيوب الفلسفة
- شاهد على هذا العصر

فلسفة الوعي الكونى

✽ أما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية،
وأما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود
لأنه لا كمال يغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم
بالموجودات •

فمن فكر فى الله فكر فى ذات •
ومن آمن بالله آمن ببلات •

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف ٠٠

أقول هذه العبارة في مطلع كلامي عن كتاب « الله » للأستاذ العقاد ، لأنه إذا كان الكتاب ، كما وصفه الأستاذ « كتابا في نشأة العقيدة الإلهية منذ اتخذ الإنسان ربا إلى أن عرف الله الأحد ، واعتدى إلى نزاهة التوحيد » فلا أقولها همسا ، وإنما أصرخ بها في وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين ننسها وعلميا ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل ، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه «أثر معارف» ، أو بأنه عارض للثقافة الغربية ، إلى آخر هذه الأوصاف التي إن دلت على شيء ، فإنما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معا ٠٠

لا ٠٠ لم يكن العقاد مؤرخا ولا كان دائرة معارف ، وإنما كان مثقفا بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة ، والذي يعنى الإحاطة بكل شيء ٠٠ من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، إلى التاريخ والسياسة والاجتماع ، إلى الفن والنقد والدين ، فضلا عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ٠ على أن العقاد في هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية ، لم يقف عند التقبل البحت ولا اكتفى بالتحصيل الخالص ، وإنما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس المرهف ، على نحو ممكنه من أن يجمع في شخصه بين الأدب والناقد ، بين الشاعر وعالم الأخلاق ، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين ، إذ يكمل بعضهم بعضا على نحو ما تكتمل في الماسة أضلاعها ، فلا يكتفى في مشاهدتها بالنظر إلى ضلع واحد وإغفال بقية الأضلاع ٠

ونحن في تناولنا لكتاب « الله » ، لابد لنا من أن نتناوله في ضوء هذه الاعتبارات العقادية ، والا فهنأه فهما قاصرا ، ووقعنا في ذات الخطأ الذي

وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه الا كتابا ٠٠ في تاريخ العقيدة ، يتناولها من العصور البدائية ، ويتنقل بها الى ظهور الأديان السماوية ، وينظر في مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث ٠ ولو صدق هذا الكلام على كتاب « الله » لكان أولى به أن يصدق على كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » وهو الكتاب الذى أرخ فيه بورتوف وسيل للفلسفة ، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما ، حتى الوضعية المنطقية فى العصر الحاضر ، ولكنه التاريخ الذى نخرج منه برأى رسل فى شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظرته الخاصة الى تيار الفكر الفلسفى ، وكيف انه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع ، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيا واحدا ٠

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ يوسف كرم فى اقامة مذهب فلسفى ، وهو المذهب الذى استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تاريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية فى العصر الحديث ٠٠ اذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا ٠ وأنه لا يلقى به أن يضع نفسه موضع البهاء ، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها ٠

ولصدق أخيرا على كتاب « تهاافت الفلاسفة » للإمام الغزالي ، وهو الكتاب الذى فند فيه مذاهب الفلاسفة ، وكشف عن تهاافتها وأوجه النقص فيها ، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء ، حتى لم ير العقاد فى المشرق والمغرب من هو أرجح فكرا وأصقى عقلا وأقوى « دماغا » من هذا الامام الجليل ٠ ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالي لأنه هو الآخر : « يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذى يعلو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه ، وليست مناقشته لها كمنافسة القاصرين عن فهمها والنفاذ الى براهينها والقدرة على استكناها ، فهو لم ينفض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها ، وانما ينقضها لأنه قادر على فهمها ونقدتها وتكميلها بالاضافة اليها أو التعقيب عليها » ٠

وهنا فى هذا الاطار ٠٠ اطار النقد الفلسفى ٠٠ نستطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالي ، وأن نقول فى كتابه « الله » ما قاله فى « كتاب التهاافت » ٠ على أنه اذا كان العقاد لم تساعده الظروف فى اقامة مذهب فلسفى ، فان من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب فى كتابه ٠ واذا كان تجنبا على الرجل أن نضع آراءه فى صورة تركيبية للمذهب فلسفى ، فلا أقل من أن نحاول تاويل فكره تاويلا فلسفيا ٠

هل الإيمان ضرورى ؟

شان كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقا فلسفيا بادئ
بمجموعة من المصادرات المسلم بصحتها منذ البداية ، ثم ينتقل بطريقة
استنباطية الى ما يترتب عليها من نتائج ، فتكون هذه النتائج هي
النظريات ، استهل العقاد كتابه عن « الله » بأن ثمة حاسة دينية بعيدة
الغور فى طبيعة الانسان ، وأن الانسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه
العوامل بغير ايمان . فاذا كان الانسان قد وجد فعلا وسط هذه العوامل ،
وكان الايمان هو الحالة التى تتطلبها منه وجوده ، اذن « فضعف الايمان
شدود ينقض طبيعة التكوين ، ويدل على خلل فى الكيان » .

وشان كل فيلسوف اصيل يبحث عن الأسباب الأولى والغايات
الآخيرة ، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية ، فاذا
كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الانسان وشيء داخل فى صميم
تكوينه ، فما هو الباعث فى الطبيعة الانسانية الى طلب العقيدة ، وهل
يلزم أن يكون باعنا واحدا أو يجوز أن يرجع الى بواعث كثيرة ؟ ولكى
يجيب العقاد على هذا السؤال ، فند جميع المذاهب التى قبلت فى تحليل
أصل العقيدة الدينية أو تحليل نشأتها الأولى ، ثم عقب عليها بأن
« جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها
ويغنيها عن التطلع الى غيره » .

فبعضهم يرى أن الأساطير هي أصل العقيدة بين البدائيين ، ولكن
ليست كل أسطورة عقيدة ، وإن كانت كل عقيدة فى الجاهلية الأولى قد
تلبست ببعض الأساطير ، ورد العقاد على هذا الرأى « أن الانسان يسمع
الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ
امامه بصيغة الأساطير » .

ويذهب تايلور الى أن صفة الاستحياء " Animism " هي الأصل فى
نشأة العقيدة ، فالانسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله
لها فى صور الأحياء ، فالتجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشعر
وتسمع وتطلب ما يطلبه الكائن الحى ، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور
الرهبة والرغبة ، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة . أما
هوبرت سيمس فيذهب الى أن الانسان الأول كان يؤمن بحياة الأرباب لأن
عبادة الأسلاف هي أقدم العبادات ، ولأنه كان يرى أطباق الموتى فى المنام
فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة . ويذهب غريزما الى أن السحر هو

أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية ، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة في أساسها » فليس لنا أن نزع أن الناس مسحوا ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزع أنهم قد عبدوا ثم مسحوا ، لأن السحر اختراع لا معنى له ، ما لم يسبقه إيمان بالميوذات التي يروضها السحرة ويخافها العباد » .

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان ، ممن يردون العقيدة إما الى الأساطير أو الى الأزواج ، يبقى كلام ناقدى الأديان ممن يملكون العقيدة الدينية بضعف الانسان بإزاء مظاهر الكون ، وشعوره بالحاجة الى قوة يعتمد عليها مما دفعه الى الايمان باله قادر ، ورد المقاد على هؤلاء أن معدن الايمان ليس من معدن الضعف فى الانسان ، بل تعظم العقيدة فى الانسان على قدر احساسه بعظمة الكون . » وإذا رجح القول بأن العقيدة « ظاهرة اجتماعية » يتلقاها الفرد من الجماعة ، فليس الضعف اذن بالعامل الملح فى تكوين الاعتقاد » .

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية ، وعلى أساسها يجب أن نعتد فى تفسير نشأة الأديان ، يناقش العقاد رأى فرويد باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية الى شعور الخوف ثم ينزهون بها نزوعا اجتماعيا ، ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسى فى حالة التسمي . ويناقش أيضا رأى برجسون فى رده العقيدة الدينية الى مصدرين . أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله ، والآخر فردى يمتاز به ذوو البصرة أو الإلهام . هذان المصدران . الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون « دفعة الحياة » هما منبع الأخلاق والدين . ويناقش أخيرا رأى العلامة ماكس مولر الذى يذهب الى أن « البصرة » هبة عريقة فى الانسان ، وأن الاحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة الدين . أقول إن العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص الى أن « جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويفتينا عن التطلع الى غيره » .

ولكن هل يفينا هذا عن معرفة رأى العقاد ؟ بالطبع لا ، اذن فما هو رأى العقاد ؟

رأى العقاد ان العقيدة هي ترجمان الصلة بين الكون والانسان . وأن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة فى جميع الموجودات ، وأن « الوعى » لا يخلو من ترجمان لهذه الصلة لا يحصره العقل ، لأن « الوعى » سابق « للعقل » محيط به غالب عليه . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

« وينبغي بعد ذلك أن الوعي أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق في أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى . ونعتقد أن « الوعي الكوني » المركب في طبيعة الانسان ، هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التي تحيط بكل موجود » .

اذن فقد ثبت لنا أن الايمان أمر ضروري ، وانتقل بنا الكتاب من ضرورة الايمان الى السؤال عن وسيلة الايمان .

فما وسيلة الايمان ؟

وسيلته كما أسلفنا هو « الوعي الكوني » المركب في طبيعة الانسان ، فاذا كان العلماء قد عرفوا شيئاً اسمه الغريزة النوعية ، بل شيئاً يسمى غريزة الجماعة ، فالوعي الكوني شيء من قبيل الغريزة الكونية أو السليقة الكونية ، أى أنه شيء يجانس « الحقيقة الكونية » نفسها ولا يقل عنها في درجات الثبوت واليقين . « فاذا قال لنا قائل اننى أحس « الحقيقة الكونية » أو أحس خالق الكون ، فلا ينبغي أن تكذبه لزعمنّا أن الحقيقة الكونية مستحيلة وأن الوعي الكوني مستحيل » .

فاذا عدنا وسألنا وما الوعي الكوني ؟ كان جواب العقاد أنه : « ملكة قابلة للترقى والاتساع » أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة في أدواقهم ومواجيدهم .

هل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس ويتنكر للعقل ولا يتخذهما أداة للمعرفة ؟ الواقع أن شيئاً من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته الى العقاد ، فإن احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها ، كل ما هناك أنه يصل بهما الى أقصى ما يستطيعان أن يقدماه في مجال البحث والمعرفة ، ثم يتخطاهما الى ما بعدهما .. الى الوعي الكوني .

فالوعي الكوني لا يرفض الحواس ولا العقل ، لا ينكر نتائج العلم ولا معطيات الفلسفة ، ولكنه يحيط بهما ويستغرقهما جميعاً أو يملو عليهما دوو أن يتعالى . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « أن الوعي الكوني حقيقة يستلزمها العقل وتؤكدُها المشاهدة في كل زمن وفي كل موطن وفي كل قبيل » .

ومعنى هذا أن العقاد يذهب الى أن الحواس والعقل لا يكفيان في الوصول الى الحقيقة ، لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن

ولا يعرف ، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس ، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، وأجدد بأن تعرف عن طريق الوعي الذى يجعلنا نحياها ونعيش معها وتتصل بروح روحها ان صبح هذا التمييز . * فالوجودات اذن غير محصورة فى المحسوسات ، ومن الواجب أن تسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول . لأن انكارها جهل لا يقوم عليه دليل . ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل . *

بعد أن عرفنا مكانة الوعي من الحواس والعقل ، ينبغى أن نعرف مكانته من الشعور ، فهل الوعي هو الشعور أم هو غيره ؟

الواقع أن الوعي ليس هو الشعور تماما وإنما هناك فارق بينهما . وهو فارق لا فى مجرد الدرجة بل وفى وظيفة كل منهما فى الإدراك ، اذ بينما يقلب على الشعور الأحاسيس النفسية يقلب على الوعي المسانى المذهنية ، وبينما يظل الشعور كالمرآة التى تعكس عليها المدركات ، يحاول الوعي أن يستغرق هذه المدركات وأن يعلو عليها . * فالشعور مقصور على النقاط المعقولات وامرأها فى تياره ، أما الوعي فقادراً على تعقل هذه المعقولات ذاتها . ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه إلا أن يدرك المعقولات وهى تنساب فى تيار الشعور ، بينما العقل يمكنه أن يعقل ذاته فى حالة الوعي . * لأن انعطاف العقل على ذاته ، وحضور المعقولات أمامه ، هو ضرب أعلى من الشعور أو هو ادراك فائق للشعور أو هو هذا الوعي . وعلى ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعي والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلا منهما لا ينفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم فى استقلاله عنه ، فليس الوعي مغايراً للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء فى عبارة الفيلسوف **وليم جيمس** : « ادراك فائق للشعور » .

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رايه فى « الوعي » أقرب الى الشعور منه الى أى شيء آخر ، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثير الوجدانى العابر أو الانفعال العاطفى العارض ، بل معناه الحساسية النفسية والبدئية المذهنية والإلهام الروحي . كما رأيناه هناك يؤكد أن « وعيه » فيه عنصر الفكر بل يحاول الاعلان عن نفسه فى الفكر ، بل يسعى الى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن « الوعي العقادى » ان هو إلا ادراك شامل وعميق كامل وعام ، لا يقتصر على أن يضم فى طياته طرق المعرفة المتعددة من معطيات الحواس الى استدلالات العقل الى مدركات البدئية ، بل يضيف اليها هذا « الوعي الكونى » الذى يمنحنا الطاقة الروحية والدفعة الحية ، فيجعل من الإنسان على حد تعبير برجسون : « تلقائية

روحية وإعياية ، ويحدث نوعا من « التضامن » بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، أو بين الشخص المدرك والشيء المدرك ، أو بين ما فهو متحقق في الإعيان وما هو متصور في الأذهان على حد تعبير المسلمين .
وهذا ما عناه العقاد بقوله : « إن الحس والعقل والوعي والبدئية جميعا ، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الإيمان بالذات الإلهية ، وإن هذا الإيمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم » .

فهذه العبارة الجميلة والجليلة معا ، إن أكدت شيئا فإنما تؤكد ما ذهبنا إليه من أن العقاد إنما يصدر في فلسفته عن طاقة دينية أصيلة ، ويتصل بحقائق الأشياء اتصالا وإعيايا ومباشرا .
على أننا إذا كنا قد عرفنا أن الإيمان أمر ضروري ، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الإيمان ، فليس يبقى أمامنا إلا أن نعرف موضوع الإيمان .

فما موضوع الإيمان ؟

موضوع الإيمان هو الله .

وما الله ؟ أم هو موجود ؟ وإن كان موجودا فما الدليل على وجوده ؟ أم هو الدليل الكوني ؟ أم هو الدليل الوجودي ؟ أم هو الدليل الغائي ؟ أم هو غير ذلك من الأدلة التي لا يخرج عنها الفلاسفة والمدرسيون ولا غيرهم من محترفي الفلسفة ، وكلها تخفق ولا تقضي إلى شيء . . . وسبب أخفاقها أنها إذ تعتمد على العقل وتتخذ وسيلة للمعرفة ، تنظر إلى الله على أنه « موضوع » لا على أنه « ذات » ، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية ، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية في الهندسة . ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة :

« وليس تصور « الذات الإلهية » عادة انسانية تعودها الانسان بغير تفكير - كما يرى بعض النفسانيين - لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء ، ويحسبها ظلالة تحكيه في ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية ما يدركه العقل وإعيايا صاحبيا ، مع التفكير ومتابعة التفكير إلى أقصى مداه . »

« فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الإيمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين

ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

« وأعجب الصور العقلية حقا وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل » . والعلم بالذات فضلا عن العلم بالغير أول صفات الكمال ! » .

أما العقاد فعملما استقام له المنهج استقام له الموضوع ، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة .. تبين له الله ، فالوعي لابد أن يكون وعيا بشيء ، كما أن الشعور لابد أن يكون شعورا بشيء . اعنى انه ليس تمة وعى مطلق الى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص ، بل لابد أن يكون مفتوحا لتلقى هذه الفكرة ، فيكون وعيا كاملا غير ناقص ولا مبتور ، أو وعيا على الحقيقة والتمام .

فالوعي هو تيقظ في ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيا ، وموضوع وعيها ليس في داخلها وإنما هو في الخارج . وإن المنهج الفينومولوجي Phenomenology الذي وضعه هوسرل ليتلخص في اعتبار الشعور لا على أنه « اليقين الخالص الذي لنا عن أنفسنا » بل على أنه شعور بشيء أو اتجاه نحو شيء ، وعلى ذلك فوعي لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه ، والاتجاه لابد له من عطف ، والهدف هو الله .

وما الله ؟

الله ذات واعية ، ولا يجوز في العقل ولا في الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعي لها .. « فاما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية ، واما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا .. فضلا عن العلم بالموجودات » .

فمن فكر في الله فكر في ذات .

ومن آمن بالله آمن بذات .

وعند العقاد أن كلمة « الذات » .. لا تستلزم التشخيص في الحقيقة ولا في المجاز ، ولا تقتضي نزاحتها عن التشخيص انفسا معنى بغير كيان مستقل عن الوهي والصفات الواعية . فهي تدل على الجوهر الذي تضاف اليه الأوصاف ، وتدلل على الكائن الذي يملك صفاته فهو « ذو » تلك الصفات .

وهكذا استحالَت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجوده الى مشكلة صفات ما دام الله موضوع وعي لا موضوع برهان ، وما دام الله واقعة تشاهد وليس مشكلة تحل ٠٠ وعلى ذلك فليست للمشكلة في اثبات وجود الله ، وإنما هي في معرفة ما صفات الله .

فما هي صفات الله ؟

يرى العقاد ان تقييد « الذات » الالهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المعهودة لدينا إنما هو من قبيل الوهم والضلal ، فلا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لان الإرادة اختيار بين أحوال والله منزّه عن أحوال ، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعقولات وهو ذات الله ممثّل هذه الأقوال لا أساس لها من الصديق ولا من الصواب ، ان في الذهن أو في الخيال ، ولم يفعل أصحابها شيئاً أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيّدوا العقل تفسيراً ولا الفلسفة مذهباً ولا الدين عقيدة . أو كما قال الأستاذ : « وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصديق عقيدة وكفى بل كان كذلك أصديق فلسفة حين علمنا ان الله جل وعلا « ليس كمثله شيء . » فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذي ليست له حدود .^(١) وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد » .

واضح من هذا الرأي الذي ارتآه العقاد ، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم في مسألة صفات الله ٠٠ فهو يرد على سبينوزا وغيره من أصحاب وحدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الالهية . فعند سبينوزا « أن كل موجود إنما يوجد في الله ، ولا شيء يوجد أو يدرك غير الله » ، ذلك لأن الأعراض لا توجد في ذاتها ولا يمكن أن توجد الا في جوهره والله هو الموجود في ذاته أو هو الجوهر . وعلى ذلك لم يكن الله « علّة » ما في الكون من ظواهر فحسب ، بل هو أيضاً « عين » ذاتها التي لا يمكن ادراكها الا من خلال ذات الله .

ويرد أيضاً على ابن عربي وغيره من أصحاب وحدة الشهود Panentheism الذين أسقطوا التكثر والتعدد في الوجود العيني ، ألغوا كل تكثر أو تعدد في الشهود الشخصي ، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شيء ، بحيث تصبح الأشياء جميعاً من عين واحدة ، بل تكون هي هذه العين الواحدة . فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين

الله والكون ، بحيث يكون وجود الحق هو عين وجود الخلق بلا فارق ولا اختلاف . وهذا ما عبر عنه الشيخ بقوله : « سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها » .

ويرد أخيراً على المعتزلة الذين نفوا الصفات عن « الذات » أو اثبتوها على أنها سلوب ، تمسحياً مع مذهبهم في إنكار الصفات كنزوات قديمة قائمة وراء الذات ، لما في ذلك من إيدان بتعداد القدماء . قال **واصل بن عطاء** في نفى الصفات القديمة كالعلم والقدرة والحياة : « ان اثبات صفات قديمة بجوار الذات هو اثبات الهين قديمين ، ومحال وجود الهين قديمين لأن القديم وصف لذات واحدة » .

وهكذا رأى العقاد ردّاً على أولئك وهؤلاء جميعاً أن « القول بالذات الالهية يبطل القول بوحدة الوجود ، كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية » . وأما الذين يوافقهم العقاد ويتفق معهم فهم **الأشاعرة** بعمامة **والإمام الغزالي** بوجه خاص ، فهؤلاء جميعاً اذ يشبّهون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع ، واذا يدافعون عنها يعتمدون على النظر العقلي الخالص . فادراك النص يكون على ضوء العقل وفي حدود الشرع . ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين ، بل تخطاهم الى معرفة ما تطور اليه الفكر البشرى في العصور الحديثة ، وما انتهت اليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وبذلك أضاف الى مذهبهم كلمة العلم الحديث في تطور الكائنات ورقبها في الذاتية ، على اعتبار أن الذاتية هي الغاية من الرقى .

تحية المتناهي الى الامتناهى ؟

على أن الكلام في صفات الذات قد أفضى بالعقاد الى الكلام في امكان الايمان ، فما دامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود ، فلا بد من السؤال عن العلاقة بين العقل والايمان ، اذ كيف يكون ايمان والعقل الانساني قاصر عن ادراك الذات الالهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمال المطلق وبين الانسان ؟ .

غير معقول في رأى العقاد أن يكون سبب الايمان هو السبب المبطل للايمان ، وغير معقول في رأيه أيضاً أن يستحيل الايمان مع وجود الاله الذي يتصف بأكمل الصفات وانما المعقول هو أن الصلة بين الخالق وخالقه لا تتوقف على العقل وحده ، ما دام الانسان « كله » في الكون ،

وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الانسان : « فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية جهده ، ثم لا ينكر ما ورامها لانه وراء تلك الحدود » .

وما وراء تلك الحدود هو هذا « الوعي » الذي يفوق العقل ويتخطاه حتى يصل الى معرفة الله ، فالوعي كما وصفه الشاعر الصوفي محمد اقبال « تحية المتناهي الى اللامتناهي » ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة « وعى » قبل كل شيء : « فالانسان له « وعى » يقينى بوجوده الخاص وحقيقته الذاتية ، ولا يخلو من « وعى » يقينى بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية ، لانه متصل بهذا الوجود ، بل قائم عليه » .

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية مداه ، ورأى أن العقل قاصر عن معرفة الله ، ولئى وجهه شطر المعرفة الصوفية ، فتسكن بالوعي الدينى الذى هو ضرورة لا محيص عنها ، وواقع ملازم للانسان من أن يجد لله فى مجال العقيدة مكانا مستقلا بنفسه قائمة بذاته : « ويبقى بعد ذلك أن « الوعي » أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعي الكونى المركب فى طبيعة الانسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود » .

وبذلك وفق العقاد - كما وفق الغزالي من قبل - فى أن جعل للدين حق القيام الى جانب العلم والفلسفة ، فكان بحق من أجل نعم الله لا أقول على بنى وطنه فحسب بل وعلى بنى الانسان .

واضح الأيديولوجية الاسلامية

وانطلاقا من هنا لا من أى مكان آخر ، كان العقاد ثالث اثنين قاما بأكبر دور فى تاريخ الفكر الاسلامى ، أولهما جمال الدين الأفغانى الذى هو سقراط حياتنا الفكرية الحديثة ، يطوف كما كان يطوف سقراط ، ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والاتباع كما يخلق سقراط تلاميذه وأتباعه . صحيح أن رسالة الأفغانى لم تكن هى بعينها رسالة سقراط ، ولكن الطريقة التى اتبعها كل منهما كانت واحدة فى الماهيتين ، كانت رسالة سقراط أن يكون الاحتكام فى أمور الحياة كلها الى العقل لا الى

الماطفة ، وكذلك الأفغانى دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء العقل لا على شعوة المشعوذين •

ويجىء بعد الأفغانى أمانا محمد عبده فيكون هو أفلاطون حياتنا الفكرية الحديثة ، فهو تلميذ الأفغانى كما كان أفلاطون تلميذا لسقراط ، وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الأفغانى ، كما استقر أفلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط • كان مستقر الامام هو الأزهر ، وكان مستقر أفلاطون هو الأكاديمية ، كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة ، ويجعل وسيلته الى اقامتها تعليم الناس وتنوير العقول •

ويجىء بعد أمانا محمد عبده أستاذنا عباس محمود العقاد ليكون هو أرسطو حياتنا الفكرية المعاصرة ، تكملة لتفرقة الدكتور زكى نجيب محمود ، فهو تلميذ محمد عبده كما كان أرسطو تلميذا لأفلاطون ، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكى يربى جيلا واعيا من الطلاب ، ولكنه يكرس حياته للقراءة ، والكتابة ، ونشر الفكرة الإسلامية على المساحات الريضة من الجمهور العام •

فلئن كان « العامة » جمال الدين الأفغانى ، و « الامام » محمد عبده ، هما بمثابة القطب السالب فى محاولة وضع الأيديولوجية الإسلامية •• القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الحرافات والقضاء على الضلالات ، وايقاظ العقول وتنوير الأذهان ، فالذى لا شك فيه أن « الأستاذ » العقاد كان هو القطب الموجب فى هذه المسيرة •• مسيرة الأيديولوجية الإسلامية •

ولقد قطع العقاد فى هذه المسيرة شوطا طويلا •• طويلا الى أقصى حد ، بدأ بالدفاع عن عباقرة الاسلام ، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة ، وفيما بين تقطعتى البداية والانتهاى دافع العقاد عن أصالة الفكر الإسلامى سواء فى النقل أو فى الابداع ، كما دافع عن العقيدة الالهية فى النظر المعنى عند مفكرى الاسلام ، وعن الفلسفة القرآنية كما وردت فى آيات الكتاب الكريم ، وعن التفكير من حيث هو فريضة اسلامية ، وعن الديمقراطية من حيث هى مبدأ اجتماعى فى الاسلام ، وعن الفكرة الإسلامية ، ولا أقول الدين الإسلامى ، من حيث هى أقوى سلاح فى يد العرب يواجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار •

من هنا ظهرت عبقریات العقاد الإسلامية كرد فعل طبيعى على دعاة

الاربية والسامية ، أولئك الذين يحاولون أن يجرّدوا العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والابداع ، يدعّون أن الجنس السامي عاجز عن الابداع الفكرى والفلسفى ، قاذب فحسب على الأخذ دون العطاء . فالعقاد يرد على دعاء التفرقة العنصرية بأن « قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم ما يبتكره الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تتم أمة بالعجز عن التفكير إذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر فى أمة أخرى .. وبخاصة إذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم » .

ولا يقف العقاد عند هذا الحد ، بل يتجاوزّه الى الكشف عن أصالة الفكر الاسلامى كما هو ممثل فى عبقريته .. محمد من الأنبياء ، وأبو بكر ، وعمر ، وعثمان ، وعلى من الخلفاء ، وخالد ومعاوية وقاطمة والحسين من الصحابة ، وحجة الاسلام الغزالي ، والشارح الأكبر ابن رشد ، والشيخ الرئيس ابن سينا من المفكرين وسلمان الفارسي ، وبلال الحبشى ، وصهيب الرومى ، من النساك والزهاد والعباد ، والحلاج والسهروردى وابن عربى من كبار الصوفية .

وكما كشف العقاد عن أصالة المفكر المسلم ، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما سماه **باللغة الشاعرة** ، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة فى الفن والتعبير ، وهى مزاي لا يبد لها من أجيال طويلة حتى ينتهى تطوّر اللغة الى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الأعراب ، أو بين صيغ المشتقات ، أو بين أوزان الجمع والمثنى ، وجموع الكثرة والثلة فى الأوزان السماعية . هذا الى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة فى السمع يستريح اليها السامع كما يستريح الى النظم المرتل والكلام الموزون . وأخيرا هى لغة يتلاقى فيها تعبیر الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يبعد له نظير فى سائر اللغات .. ومن ثم فهى لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر .

وهذا هو سر الحماسة الشديدة التى دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول : « ان الحاجة الى إبراز هذه المزايا تمس غاية المساس فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهدم ، ويحيط بها من دسائس الراسدين لها ، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية ، لا لألها لغة كلام وكفى » .

وأخيرا يجيء دفاع العقاد عن حقائق الاسلام ، ورده على اباطيل
خصومه ، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار
فضلا عن الصهيونية العالمية •

فسلام عليك حيا •• وسلام عليك ميتا •• ايها العظيم : عباس
محمود العقاد •

فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

✽ انه بحق انسان يحس ما يفهمه ويفهم
ما يحسه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف
الوضعي بصفة خاصة ، وذلك هو الأديب
والأديب الفنان على وجه التحديد .

✽ أنا مؤمن بالعلم ، كافر بهذا اللغو الذي
لا يجنى على أصحابه ولا على الناس شيئا ،
وعندي أن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية أكثر
أو يقل ، بمقدار ما تأخذ بنصيب من العلم
ومنهجه .

« فان كان نتاج العاطفة من فن وادب
وما اليهما ، قد صاحب المدنية الانسانية شي
كل ادوارها ، فلانه علامة تدل على وجودها ،
أكثر منه عاملا من عوامل ايجادها » .

هذا هو الشعار الذي رفعه الدكتور زكي نجيب محمود في مستهل
عطائه الثقافي ، منذ أن غادر دور الطلب « محصلا » للمعرفة في مصر ،
ومن بعده دور الترحال ، « حاصلا » على الدكتوراه من إنجلترا ، وأخيرا
دور الأستاذية في الوطن العربي كله ، أو الدور الذي هو « محصلة »
دراساته وخبراته وتجاربه في معترك الفكر ومعركة الحياة .

ولم تكن نزعة وردية تلك التي قام بها الدكتور زكي نجيب محمود ،
كـي يلتقي بنفسه في تيار المحاولات الكثيرة والمريرة للتي قام بها جيل
الرواد من أجل « تأصيل » الفكر العربي وتعبيره ، في أرض تشن بالاحتلال
الأجنبي ، وسماء تشكو وطأة الحكم الرجعي . ونهر يفرق فيه الفكر الحر ،
الذي يريد أن يفكر بنفسه ولنفسه ، دون أن يدعوه الى التفكير سلطة
حكم أو سطوة حاكم .

وكانت الثورة الوطنية الكبرى ... ثورة ١٩١٩ ، تعبيرا عن المخاض

الثورى الذى يمانيه قادة الفكر فى مصر ، وفى أعقابها جاء الميلاد الجديد ،
ميلاد البحث عن الأصالة العربية سواء فى تراث الأقدمين أو فى علوم
المحدثين ، من أجل إيجاد تلك الصيغة العربية الصحيحة للفكر العربى
الجديد .

وسواء انقسم قادة الفكر عندنا الى « هواة » و « محترفين » على
حد تصنيف الدكتور زكى نجيب محمود ، من الهواة جمال الدين الأفغانى
فى رده على الدهريين ، ومحمد عبيد فى شرحه لمفاهيم العقيدة الإسلامية ،
وأحمد لطفى السيد فى قيادته لحركة التنوير ، وطه حسين فى إدخاله للمنهج
العقلى ، وعباس العقاد فى دعوته الى الحرية الفكرية ، ومن المحترفين ممن
بحثوا فى قضية الفلسفة الإسلامية ، فدافعوا عنها وحاولوا أن يستنوها
من جديد ، مثل الشيخ مصطفى عبد الرزاق ، والدكتور إبراهيم بيومى
مذكور ، والدكتور أحمد فؤاد الأهوانى ، والدكتور على سامى النشار ،
ومنهم من اتخذوا من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراساتها وفنناؤها
بالشرح والتفسير ، مثل الأستاذ يوسف كرم فى إبرازها لفكرة المذهب العقلى
والدكتور عبد الرحمن بقوى فى تأكيده على فكرة الحرية الفردية ، والدكتور
عثمان أمين فى مناصرته لفكرة المثالية المطلقة ، والدكتور زكى نجيب محمود
نفسه فى المحاحة على فكرة الفلسفة التجريبية بصفة عامة ، والوضعية
المنطقية بصفة خاصة ، والتحليل اللغوى بصفة أخص .

أقول ان قادة الفكر عندنا سواء ، انقسموا الى هواة ومحترفين ،
فالحقيقة الصارخة هى انه اذا كان الجيل الأول من الرواد قد جعل مدار
فكره هو الدعوة الى « الحرية » والتعقل ، فان الجيل الذى تلاه هو الذى
حرص أشد الحرص على أن يكون قوام فكره هو طرح قضية « التاصيل »
و « التصير » .

على أنه اذا كان الدكتور زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من
تطوره الفكرى ، قد عنى أكثر وأكبر بأحد شطرى هذه المعادلة الصعبة ،
وهو شطر « التصير » أو المعاصرة ، حيث راح يدعو الى ضرورة مواكبتنا
لحضارة الغرب ، لانه لا أمل لنا فى رأيه ، للخروج من تخلفنا الثقافى ،
ولا خلاص لنا فى نظره للنهوض من تعثرنا الحضارى ، الا اذا « كتبنا من
اليسار الى اليمين كما يكتبون ، وارتدبنا من الثياب ما يرتدون ، وأكلنا
ما يأكلون ، لنفكر كما يفكرون ، وننظر الى الدنيا بمثل ما ينظرون » .

فاننا نراه فى المرحلة الحاضرة من تطوره الفكرى ، بعد أن أدرك
خطورة التركيز على أحد شطرى هذه المعادلة دون الشطر الآخر ، وهو

شطر « التعصير » الذى يفيد منه الاستعمار متخالفا مع الصهيونية العالمية ، فى منح الشخصية العربية ، واذا بتها فى الشخصية الأوروبية ، والقضاء على كل ما فيها من قوى ذاتية ، وطابع خاص ، وكيان متميز .

نراه يعود فيهتم بالتركيز أصدق وأعمق على الشطر الآخر من هذه المعادلة ، واعنى به شطر « التأصيل » أو الأصالة ، وذلك بعد أن اتجه بنظره وجهة أخرى فى كتابه الذى جعل عنوانه « **وجهة نظر** » والذى قال فى مقدمته بالحرف الواحد : « وقد لبث كاتب هذه الصفحات أمداً من حياته طويلا يسلك نفسه فى زمرة المؤمنين بالعلم الجديد وحده ، مستغنيا به عن كل موروث قديم ، وهو اليوم يغير من وجهة نظره ، ليرى استحالة تأمة فى أن تتكون شخصية متميزة فريدة سواء كانت شخصية فرد واحد ، أم كانت شخصية أمة بأسرها » وبعد ذلك اعتمدت فى نفسه تلك الصحوحة القلقة أو الحيرة المؤرقة ، التى تبلورت فى صيغة السؤال عن فكرنا العربى . كيف يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ أو كيف يجمع بين الأصالة من ناحية وبين المعاصرة من ناحية أخرى ؟

وهو السؤال الذى حاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يجيب عنه من خلال نظرته الى تراثنا العربى على أنه « ورقة عمل » فإذا كان تراثنا قوامه « الكلمة » اذن فمن اللغة تبدأ ثورة التجديد ، بحيث تنتقل « من « **من حضارة اللفظ الى حضارة الأداء** » او من معرفة قوامها « الكلام » الى معرفة قوامها « الآلة » التى تصنع ، على أن نعلم جيدا ، وجيدا جدا ان « الآلة » ليست مجرد كتلة من الحديد ، وانما هى علم مجسد ، ومهارة مركزة . وعلى ذلك يصبح كل ما تأخذه من تراث الأقدمين ، هو كل ما نستطيع أن نطبقه اليوم تطبيقا عمليا ، فيضاف الى ما لدينا بالفعل من طرائق أخرى معاصرة ، وبذلك يستطيع انساننا العربى أن يقضى على تلك الثنائية القتالة التى طالما أرقّت وجدانه ، ليزاوج فى شخصه بين أصالته العربية وحضارته المعاصرة !

وبذلك استطاع الدكتور زكى نجيب محمود أن يصحح مسار سفينته الفضائية التى انطلقت من قاعدة « **جماعة فيثيا** » لتخلق فى القضاء الخارجى ، وأن يعود بالسفينة الى الهواء الداخلى ، ثم الى المياه الاقليمية ، وأخيرا الى ينبوع ، ليشارك مشاركة ابداعية وخلقة فى المعركة التى يخوضها فكرنا العربى ، معركة ايجاد ذاته الأصيلة ، وفرض وجودها على ضمير العالم ، ومن هنا لا من هناك . ولا من أى مكان آخر ، عاد الدكتور زكى نجيب محمود سلالة مصرية أصيلة ، لرواد فكرنا العربى ،

انغلاقاً من الجبروتى والطهطاوى والشديلى ، مروراً بالافغانى ، ومحمود عبده ، وعلى عبد الرزاق ، وانتهاءً بأحمد لطفى السيد ، وطه حسين ، وعباس محمود العقاد !

على انه اذا كان ذلك هو جانب العلم أو الفكر عند الدكتور زكى نجيب محمود ، والذي هو على حد تعبيره عامل من عوامل ايجاد الامة ، فكيف يمكن لهذا الجانب أن يتسق مع الجانبين الآخرين ١٠٠ الفن والأدب ، باعتبارهما علامتين من العلامات التى تدل على وجود الامة .

الواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود يحاول أن يجعل من سيرته الذاتية ابلغ اجابة عن هذا السؤال ، فهو فى روايته « قصة نفس » يحكى لنا عن ثلاثة أشخاص هم فى الحقيقة شخص واحد ، أو شخص ذو ثلاثة أبعاد ، ومهما توزعت الأحداث على هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا اننا نحس انها أحداث وقعت لشخص واحد ، وان تنوعت هذه الأحداث بتنوع أبعاد هذا الشخص الواحد .

أحدهم هو رياضى أحبط الظهور الميال الى العاطفة والوجدان ، والآخر هو حسام الميال الى الاستقرار النفسى والاستقامة الحلقية والتمسك بالتقاليد ، أما الأخير فهو مصطفى الذى يقلب عليه الطابع العقلى والتفكير المنطقى ، ورغم الاختلاف الظاهرى بين هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا أن أوجه التشابه بينهم قائمة ، لانها تردنا فى النهاية الى ذلك الشخص الواحد ، الذى هو منذ البداية صاحب كتاب « قصة نفس » الذى يصرح قرب نهاية سيرته الذاتية :

« نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة ، متعلقة الجوانب ، التوى منها جانب هو الأحبط ، واستقام جانب هو أنا ، وما زال جانب يغامر هو مصطفى » .

والذى يعنينا من هذه القصة هو اكتمال جوانبها الثلاثة ، أو تكامل هذه الجوانب فى نفس واحدة ، هى نفس الدكتور زكى نجيب محمود ، وإذا كنا قد عرفنا أحد هذه الجوانب وهو جانب الفكر الذى هو عامل من عوامل ايجاد الذات ، فلنحاول الآن أن نتعرف على الجانبين الأخرين ١٠٠ الفن والأدب باعتبارهما علامتين من علامات وجود هذه الذات ، هذا اذا نظرنا الى الذات المفردة على انها صورة مصغرة للذات الجمعاء ، وهى الامة . والواقع أن الدكتور زكى نجيب محمود فى اهتمامه بنتائج العاطفة من فن وأدب وبما اليهما ، أثر أن يصدر عن فلسفة جمالية يكشف فيها عن

رأيه في رسالة الفنان ، وطبيعة العمل الفني ، وحمود العلاقة بين الإبداع من ناحية ، والتذوق من ناحية أخرى ، والنقد من ناحية ثالثة وأخيرة !

وصحيح ان محاولة البحث عن صيغة جمالية عربية ، أو نظرية عربية في فلسفة الفن أو النقد الأدبي بوجه عام ، ظلت تؤرق رواد الفكر عندنا طوال النصف الماضي من هذا القرن ، بل ربما كان أول ظاهرة من طواهر ميلاد الوعي الفلسفي في مصرنا الحديثة هو اهتمام هؤلاء الرواد بتحليل « التجربة الجمالية » وتفسير « العملية الإبداعية » والبحث في فلسفة القيم بوجه عام ، وهذا ما يتفق وطبائع الأشياء ، لأنه كما يقول فيلسوف الجمال الإيطالي **بنتو كروتشه** ، بمجرد ما يتفلسف الإنسان ، فانه سريعا ما ينتج نحو القيمة الجمالية محاولا أن يعرف ماذا تعني ؟ . وكان فلسفة الفن هي المسأل الضروري لكل فلسفة ، فضلا عن ضرورتها بالنسبة للتذوق الفني أو النقد الأدبي على الإطلاق !

أقول أن رواد الوعي الثقافي عندنا ظلوا مؤرقين بالبحث عن تلك الصيغة العربية لنظرية الفن أو فلسفة الجمال طوال الخمسين سنة الماضية ، وان هذا البحث أخذ شكل الصراع بين معطيات الثقافة من ناحية وبين متطلبات الثورة الوطنية الكبرى ثم الثورة الاجتماعية الكبرى من ناحية أخرى ، ومهما يكن من احتدام هذا الصراع وتفاوت حدته بين العناية بالمضمون الاجتماعي على حساب الصياغة الفنية والقيمة الجمالية ، أو العكس . فقد تفرع الى ثلاث قنوات رئيسية : . واحدة تدافع عن قيم التراث القومي . . مطورة اياها من خلال بحث القديم في ضوء الجديد ، كما فعل **مصطفى صادق الرافعي** في منهجه في النقد البياني ، **وأمين الخولي** في منهجه في النقد الشارح ، **وأحمد حسن الزيات** في منهجه في استلهم الطبيعة والصدق الفني الذي يدافع من خلاله عن أصالة البلاغة العربية !

أما القناة الأخرى فتدافع عن فهم الصياغة الفنية والجمالية في ضوء النظريات الفلسفية المستحدثة في فلسفة الفن أو علم الجمال ، كما فعل **عباس محمود العقاد** في ربط الجمال بالحرية من خلال ربطه بالحرية بالحياة ، وانتهائه الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها عندما يعلو على قيود الضرورة . وكما فعل **طه حسين** في منهجه التاريخي في النقد ، الذي نظر فيه الى الجمال من خلال الانسان ، والى الانسان على انه من صنم الوراثة والبيئة والمصر ، وكما فعل **توفيق الحكيم** في نظرتة الحضارية للفن ، على انه مظهر من مظاهر الحضارة ، لا يخضع لمتصر الزمن ، ولا يتأثر بطروف المجتمع ، وانما يحاول أن يدرك الحقيقة ، وعلى ذلك فالفن الحقيقي

هو الذى يرى الحقيقة ذاتها ، ويرينا اياها على صورة علاقات جمالية جديدة !

ثم تجيء القناة الثالثة والأخيرة ، التى تعنى أكثر ما تعنى بقضية المضمون الاجتماعى ، والتزام الأديب أو الفنان بواقع مجتمعه وهموم عصره ، بما لا يتناقض مع جمالية الإبداع وذاتية الخلق وحرية التعبير . وهى القناة التى افتتحها سلامة موسى بمنهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى ينظر للأدب على أنه انكاس للحياة ، ورد فعل لظروف المجتمع ، ومن ثم ربط « الحياة بالأدب » ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب . ومن بعده جاء محمد مندور بمنهجه الأيديولوجى فى النقد ، الذى ينادى بوجود التزام الأديب بممارك شعبه وقضايا عصره ، على أساس أن الأديب الملتزم هو الأديب المشروع الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد . الى أن يجىء الدكتور لويس عوض بمنهجه الاشتراكى فى النقد الذى يربط فيه بين الاشتراكية والأدب ، ويطالب بضرورة توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وواقعنا التورى الجديد .

أقول ان القاتنين الأوليين يدفاعهما سواء عن قيم تراثنا العربى ، أو عن قيم الصياغة الفنية والجمالية ، انما كانا تشكلا حائزا مائيا منيما أمام العبور فى قناة الاهتمام بقضية المضمون الاجتماعى ، وبالتالي أمام الدفع بقوارب الثورة الاجتماعية والتحول الاشتراكى ، وصحيح ان من بين مفكرينا الرواد من لم يعمد الى مناهضة الثورة الاجتماعية من خلال فلسفته الجمالية ، ولكن الصحيح أيضا انه لم يرتفع الى مستوى نبضها الحار ، وتيارها الهادر ، ولم يصل بها ومعها الى درجة الفليان ، وانما اكتفى بالتعاطف الخارجى من خلال موقفه الذاتى فى منهج التقييم والتقدير ، وقد نستطيع أن نصنف الدكتور زكى نجيب محمود فى قائمة هؤلاء المفكرين من الرواد ، الذين لم يقفوا « مع » ولكنهم أيضا لم يقفوا « ضد » لانهم من ناحية كانوا يشكلون آخر لمسة فى الصورة الكبيرة . . صورة شفق الليبرالية المصرية ، وكانوا ولا يزالون من ناحية أخرى أصرخ تعبيرا عن الأيديولوجيا البورجوازية غير القادرة على التطور بفكرها الى الأيديولوجيا الاشتراكية !

من هذا المنطلق . . غنطلق الليبرالية المناضلة ، وفوق هذا المهاد . . مهاد الأيديولوجيا البورجوازية ، صدر الدكتور زكى نجيب محمود فى فلسفته الجمالية سواء على مستوى التنظير الفكرى ، أو التطبيق النقدي ،

وهو ما تكامل في-دراساته ومقالاته عن- «رسالة الفنان» وعن «تحليل الذوق الفني» وعن «الصورة في الفلسفة والفن» وعن «ريادة الأدب» وعن «دور الأدب في عصر العلم والصناعة» وعن «مكانة الإنسان المعاصر في الأدب الحديث» الى جانب ما كتبه عن دور النقد ووظيفة الناقد، كما في مقالاته «الناقد قارئ لقارئ» و «بين الأدب ونقده» و «النقد الأدبي بين العقل والذوق» ومقالاته الأخرى «أسلوب الكاتب» و «مهمة الأديب» و «دفاع عن الأدب» هذا بالإضافة الى دراساته العديدة عن الشعر . ألفاظه وصوره ، طبيعته ووظيفته ، قديمه وجديده وفي طليعتها «الشعر والفاظه» و «الشعر لا يتنبى» و «التجديد في الشعر الحديث» و «الجديد في الشعر الجديد» و «نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث» .

هذا كله على مستوى التنظير النقدي ، أما على مستوى النقد التطبيقي ، فله دراسات بالغة الأهمية عن بعض فلاسفة الجمال الغربيين مثل الاغريقى افلاطون صاحب المحاورات الشهيرة ، والأمريكى جون دويوى الذى ربط الفن بالحجرة ، والاسباني جورج سانتبالا الذى ربطه بالاحساس بالجمال ، والاماني اونسيت كاسيرو الذى نادى بفلسفة الأشكال أو الصيغ الرمزية ، بالإضافة الى دراساته النقدية في شعرنا العربى الحديث ، ابتداء من الشعر التقليدى عند البارودى والعقاد ، الى الشعر التجديدى عند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ، مروراً بشعراء الجيل الماضى مثل الشاذلى والشيخانى والهمشري .، انتهاءً بأكثر شعراء العربية جرأة على التجديد ، وهو الشاعر أدونيس !

ولو اننا حاولنا أن نلتمس تعريفا للفن عند الدكتور زكى نجيب محمود ، تعريفا يغطى جوانب العملية الفنية جميعا من الإبداع الى النقد مروراً بالذوق ، لوجدناه ، اتساقاً مع مذهب الفلسفى العام ، يبدأ بالترفة بين الفن والعلم على اعتبار ان العبارة العلمية « . عبارة تدل على شئ جزئى خارجها ، أى فى العالم الخارجى ، أما العبارة الفنية فهى لا تشير الى شئ خارجها على الاطلاق . فالعالم الخارجى مكون من جزئيات ، والجزئى هو الحقيقى ، وعلى ذلك تصبح العبارة التى تدل أو تشير الى شئ جزئى هى العبارة التى يمكن أن تخضع لمييار الصدق والكذب وبالتالي العبارة التى يمكن التحقق من صدقها عملياً ، وبالتالي هى وحدها العبارة العلمية على العكس من العبارة الجمالية التى لا تخضع لمييار الصدق ، والكذب ولا تصلح بالتالى للتحقيق العملى ، ولهذا فهى بالتالى عبارة خالية من المعنى .

وتأسيسا على هذه التفرقة ، يضع الدكتور زكى نجيب محمود تعريفا
للفن مؤداه : « أن الفن لا معنى له ، ولا ينبغي أن يكون ، الا اذا اراد
صاحبه أن يجعل منه مسحا بين العلم والفن ، فينتهى به الى شيء لا هو الى
هذا ولا هو الى ذاك » .

والمعنى الذى يقصد اليه الدكتور زكى نجيب محمود هو الواقعة
الجزئية المتحققة تحققا عمليا فى الواقع الخارجى ، وهو ما تشير اليه
العبارات العلمية وحدها اما العبارات الجمالية - والعبارات الأخلاقية .
كذلك - فهي لا تشير الى شيء خارجها ، وبالتالي فهي عبارات خالية من
المعنى ، لأنها لا تشير الى « واقعة خارجية تكون من العبارة بمثابة الأصل
من صورته » .

وهذا معناه ان الدكتور زكى نجيب محمود يستبعد كلا من نظرية
« المحاكاة » التى تقول ان « العمل الفنى » مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد
للحقيقة الخارجية ، كما يستبعد نظرية « التعبير » التى تقول ان العمل
الفنى انكاس لمواظف الفنان وانفعالاته الداخلية ، بل هو يذهب الى أن
نظرية التعبير ذاتها ليست الا شكلا معكوسا لنظرية المحاكاة ، على اعتبار
انها هي الأخرى محاكاة لما هو فى داخل الانسان .

ولكن اذا كانت كل فلسفة جديدة تنطوى على عنصرى السلب
والايجاب ، وأعنى بالسلب استبعاد ما قبلها ، وبالايجاب الاتيان بما هو
جديد ، فما الجديد فى فلسفة الفن عند الدكتور زكى نجيب محمود ؟

الجديد عنده هو أن الفن لون من ألوان الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس
مجرد « تصوير » لما فى واقع الطبيعة الخارجية ، ولا هو « تعبير » عما فى
نفس الفنان الداخلية ، وانما هو « خلق » لكائن جديد ، أو هو ابداع
يضيف الى كائنات الدنيا كائنات أخرى جديدة ، وهذا معناه اننا لا ينبغي
أن نسأل عن معنى العمل الفنى ، لا فى العالم من حولنا ولا فى العالم
داخل نفوسنا ، لأن الخلق نفسه هو المعنى ، وليس كشفا عن شيء كان
موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، وانما الفن « بناء جديد بديع خلقه
الفنان خلقا » ودنيا الفن « لم تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الواقع ،
والا لكان الفن عبثا باطلا » .

« وقل شيئا كهذا فى سائر الصور الأدبية ، فلاما القصة الجيدة
أو المسرحية الجيدة هي تكامل الشخص المصورة تكاملا يجعل منها أفرادا

كهؤلاء الأفراد الأحياء الذين نراهم ونتحدث اليهم ويكون بيننا وبينهم حب أو كراهية ، وعلامة المفالة الأدبية الجيدة ان تصور حاله وجدانيه مرت بنفس الأديب بكل ما لها من خصائص تجعل منها حالة فريدة معدومة الاشباه ، اذا أريد بالشبه كمال التماثل والتطابق » .

ويستطرد الدكتور زكي نجيب محمود في تفصيل هذا المعنى فيقول :

« أما اذا صاغ لنا الشاعر طائفة من القواعد العامة في سلوك البشر ، وهو ما يسمونه « بالحكمة » حين يقولون عن شاعر انه حكيم في شعره ، وأما اذا استهدف القصصى أو الكاتب المسرحى أو كاتب المقالة مذهبا فكريا أو حقيقة عقلية يريد أن ينشرها في الناس لانه يعتقد في صوابها ، فذلك - في رأى - قد يكون كلاما مفيدا نافعا له قيمته الكبرى في الرقى بالانسان الى ما شاء له الكاتب أن يرقى ، لكنه لا يكون أدبا بالمعنى الخاص للأدب » .

وواضح من هذا الرأى ان الدكتور زكي نجيب محمود ينكر تاريخ الفن ، ويتنكر للوظيفة الاجتماعية للنشاط الفنى ، ويجرد الفنان من علاقته بظروف المجتمع ومشكلات الواقع كما لو كان ظاهرة مفردة لا علاقة لها بالمجتمع ، ومجردة كأنها تعيش في فراغ ، ومرجع ذلك في الواقع هو وقوفه عند حدود العمل الفنى في ذاته ، في معماره الداخلى ، وبنائه المنطقى ، وتكامله الفنى بصرف النظر عن الفنان الذى ينبع منه هذا العمل ، وبصرف النظر أيضا عن المجتمع الذى يصب فيه هذا العمل ، وصحيح ان تجلوز حدود العمل الفنى الى ذات الفنان بكل ما فيها من اشجان واحزان ، وهموم ومعاناة قد يوقعنا في المذهب الرومانتيكى ، كما ان تجاوزه الى الوظيفة الاجتماعية والمضمون الثورى والهدف الجماهيرى قد ينحو بنا ناحية المذهب الواقعى ، ولكن الصحيح أيضا ان ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، ذلك العصر الذى تصطرع فيه معارك الحياة ، وقضايا المجتمع ، وهموم الانسان ، على نحو يحتم على الأديب أو الفنان ألا يكون مجرد صدى للحياة أو للمجتمع بل قائد لهما نحو ما هو أفضل وأكمل وأكثر اسعادة للانسان !

ولكن حرص الدكتور زكي نجيب محمود على التيارات الجمالية الحديثة التى أرادت لعلم الجمال أن يكون علما موضوعيا قائما بذاته ، فى استقلاله .

نام عن باقى العلوم الأخرى ، وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع ، هو الذى حدا به الى الوقوف أمام « العمل الفنى » والاهتمام به كل هذا الاهتمام ، وهو الذى حدا به أيضا الى الوقوف طويلا وعميقا أمام « الصورة » محاولا تحليل معناها فى الفلسفة والفن ، أو بالأحرى رد معناها فى الفن الى أصلها فى الفلسفة !

على أن الدكتور زكى نجيب محمود لا يقصد بالصورة ما اصطلاحنا على تسميته بالشكل أو الصياغة أو حتى الصورة فى تعبيراتنا النقدية ، ولكنها عنده صورة ما تجرى عليه الأحداث فى الواقع أو العالم أو الطبيعة ، فعمل الفنان عند الدكتور هو أن « يلتقط الصورة من حوادث الواقع ، ثم يصب فيها ما شاء من مادة » وصحيح أن حوادث العالم متعددة ومتجددة ، تجيء وتروح ، ولكن هناك « صورا خالدة لا تذهب ولا تموت » هى جوهر هذا العالم الحقيقى !

وتأسيسا على ذلك يكون موقف الفنان من الطبيعة أحد موقفين : إما أن يصور الطبيعة فى ظاهرها ، وهذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انعكاسا كاملا للأصل المصور ، أو يصورها فى جوهرها ، وهنا يكون تصوير الجوهر فى ثلاثة أشكال :

١ - إما أن يجعل ذلك الجوهر أشكالا هندسية ، وهنا تكون النظرية الفياثاغورية فى الفلسفة ، هى ما يقابل التكميلية فى الفن .

٢ - أو يجعله شيئا مجردا ، وهنا تكون نظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة هى ما يقابل الفن التجريدى بوجه عام .

٣ - أو يجعله إبرازا لوظيفته الكائن الحى ، وهنا تكون النظرية ارسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى الى نوع معين ، هى ما يقابل الفن الكلاسيكى . على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى . يحاول فيها أن يجعل عمله الفنى اخراجا لطبيعته هو الداخلية ، وهنا يكون التحليل النفسى للمشعور والاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيربالية . ما اذا وقف الفنان الوقفة الأخيرة التى يريد بها لفنه ألا يصور شيئا فى الخارج والا يعبر عن شيء فى الداخل ، وانما يخلق شيئا جديدا فى عالم وحده ، عالم ثالث بين الطبيعة والذات ، أو بالأحرى فوق الطبيعة والذات ، فهذا هو الفن الجديد ، الذى يدعو اليه الدكتور زكى نجيب محمود والذى يهتف له بأعلى صوته :

« انه لا ممنوعة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح مفهوم الفن القديم اطراحا تاما ، ومفتاح الدخول الى هذا العالم الفني الجديد ، هو الا تنظر الى الصورة على انها صورة لشيء مما يتبين للعين » .

وعند هذه النقطة في فلسفة الجمال عن الدكتور زكي نجيب محمود ، ينتهي كلامه عن جانب الابداع أو العملية الإبداعية ليبدأ كلامه عن جانب التذوق ، أو العملية الذوقية ، وهو الجانب الذى يفضى بعد ذلك الى الكلام عن عملية النقد أو التقييم النقدي ، وهو يحرص حرصا بالغا على التفرقة المرحلية بين الذوق والنقد ، أو بين التذوق والنقد الفني ، فالتذوق احساس .. مجرد احساس ، أما النقد فنوع من المعرفة يقوم على العلم ، النقد لابد أن يسبقه تذوق ؛ أما التذوق فلا يسبقه بالضرورة نقد فني « وانما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهى مرحلة التذوق ، التذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن للعناصر الموضوعية التى أثارت التذوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه » .

فالدكتور زكي نجيب محمود هنا يرد ردا حادا على أصحاب النزعات الذوقية في النقد الفني أو الأدبي ممن يقولون بالنقد التائري تارة أو بالنقد الانطباعي تارة أخرى ، فيحيلون العملية النقدية الى الذوق الشخصي ، ويباعدون بينها وبين روح العلم ، أما هو فيصر على أن يكون النقد علما حتى ينأى به عن السقوط في هوة الرأي الشخصي ، أو الانطباع الفردى أو حتى التعبير لمجرد التعبير ، « ولا أريد أن أترك هذه النقطة قبل أن أبدي عجبى من أولئك الذين يصرون على أن النقد الفني عملية ذوقية لا مجال فيها للفكر العقل ، ولست أدري كيف يفرق هؤلاء بناء على وجهة نظرهم هذه ، بين التذوق الذى يتبعه نقد ، وبين التذوق فقط ؟ أم انهم يحسبون ان كل متذوق ناقد ؟ كلا .. فبينما لا يكون نقد فني الا اذا سبقه تذوق ، يجوز أن يكون هناك تذوق بغير أن يلحقه نقد فني » .

والسؤال الذى يثور هنا ، هو :

ما هى الجيوب الأولية التى ينشأ منها ذلك التسميع الذى نسميه بالتذوق الفني ؟ أو بعبارة أخرى ماذا عند صاحب الذوق الفني ، مما يحتاج اليه من ليس عنده مثل هذا الذوق ؟

ينذهب الدكتور زكي نجيب محمود الى القول بأن تكوين الذوق الذى يؤهل صاحبه للنقد الفني السليم ، يتم على خطوتين أساسيتين ، الأولى أن يدرك وجها للشبه بين العمل الفني وبين خبرات الحياة الجارية ، مطلقا على

هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله في حياته العادية ، كأن يصف لوحة بالمرح أو بالكآبة ، أو كأن يصف مقطوعة موسيقية بسرعة الحركة أو بطء الايقاع ، والثانية هي أن يشير على وجه التحديد الى الاشياء الحسية في العمل الفني ، التي سمحت له أن يطلق عليها تلك اللفظة الجمالية .

وهاتان الخطوتان في تكوين الذوق الفني ، لا يجوز اتباعهما الا في اتجاه واحد ، بمعنى انه اذا جاز لنا أن نقول عن لوحة ما انها دافئة بسبب ما فيها من لون أحمر ، فلا يجوز لنا السير في الاتجاه المضاد فنقول ان هذه اللوحة بها لون أحمر ، واذن فلا بد أن تكون دافئة ، لانه اذا كانت صفة الدفء لا تتحقق الا باللون الأخضر ، فالعكس قد لا يكون صحيحا وهو أن اللون الأحمر يتحقق دون أن تسود اللوحة صفة الدفء . وهذا عند الدكتور زكي نجيب محمود هو عين الخطأ الذي يقع فيه النقاد المبتدئ ١

وهنا ينتقل الكلام الى عملية النقد الفني ذاتها أو التقييم الجمالي ، ويؤكد الدكتور زكي نجيب محمود منذ البداية على عملية النقد ، وعلى ضرورة أن يكون علما « نصر على أن يقوم النقد على تدليل عقل ، نصر على أن يكون النقد علما » . وتعريف العلم عنده هو « منهج البحث » مهما تكن مادة هذا البحث . . . لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء البحر أو هواء الجو ، لتكن ذهباً أو تراباً ، لتكن أدبا أو تاريخاً ، فهي علم اذا اصطنعنا في بحثنا المنهج العلمي ، أو على حد تعبيره « ليس العلم حقائق بعينها ، بل هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة المنهجية وتأسيساً عليها ، نرى الدكتور زكي نجيب محمود في موقفه النقدي ، الصادر عن نظرية عامة في الفن ، صادرة بدورها عن فلسفة جمالية أو استنطيقية ، مهما يكن من اختلافنا معه في هذا كله ، نراه يميز بين ثلاثة مستويات في العملية النقدية كثيراً ما يحدث بينها الخلط الواضح والغامض في حياتنا الثقافية بوجه عام ، مستوى المعلق الأدبي أو الفني ، ثم مستوى الناقد الأدبي أو الفني ، ثم مستوى الفيلسوف الجمالي أو الاستنطقي ، أما الأول وهو المعلق ، فهمته تقديم العمل الفني أو الأدبي للقراء ، تقديماً يظهر حسناته وسيئاته وشيئا من محتواه ، دون أن يصدر في هذا التقديم عن نظرية عامة في النقد ، لأن حدوده هي هذه الجزئية الواحدة ، وما أكثر هؤلاء في حياتنا الصحفية ، وإن ادعوا ظناً انهم نقاد ، وأما الناقد فصاحب وجهة نظر

ينظر منها ، لا الى جزئية واحدة كأن تكون قصيدة أو رواية أو مسرحية ، بل الى عدد من قصائد الشعراء وقصص الأدباء وأعمال كتاب المسرح ، الى أن تتعدد وجهات نظره الى جزئيات كثيرة ، فتتكون لديه القاعدة النظرية العامة التى يتخذها أساسا للموقف النقدي ، وما أقل هؤلاء النقاد فى حياتنا الثقافية لأنهم يكادوا أن يكونوا معدودين ، ثم يأتى بعد ذلك مستوى أعلى فى درجات التعميم ، هو مستوى صاحب الفلسفة الجمالية أو الاستطيقية ، التى يقيمها على القواعد العامة نفسها التى كان النقاد قد وصلوا اليها فى مختلف الفنون . . . وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفى العام ، فى المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا فى عمل واحد ، وفى المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة للفن بأسره من الفنون ، وفى المرحلة الثالثة تعمق النظرة حتى تصل الى وضع المبدأ الشامل الذى يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة .

ونعود الى الدكتور زكى نجيب محمود لنتعرف على مذهبه النقدي ، فنراه يستبعد فى النقد كما استبعد فى الخلق ، كلا المذهبين اللذين يتجاوزان العمل الفنى الى ما وراءه أو الى ما أمامه ، وأعني بالأول المذهب النفسى أو التعبيرى الذى يتسلل خلال العمل الفنى الى ما فى داخل نفس الفنان ، أما الثانى فهو المذهب الواقعى أو الاجتماعى الذى يتسلل خلال ذات العمل الى ما فى الخارج فى الطبيعة أو المجتمع ، فعنده ان مثل هذه المذاهب النقدية ، مذاهب متطفلة على علوم أخرى دون أن تحافظ للنقد على علميته الخاصة ومنهجيته الخالصة : فالناقد الذى ينظر الى العمل الفنى نظرة التحليل النفسى مثلا يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من نقاد الأدب ، وكذلك الحال بالنسبة الى الناقد الذى ينظر اليه نظرة اجتماعية ، يمكن ادخاله فى عداد علماء الاجتماع بقدر ما يمكن ادخاله فى عداد نقاد الأدب ، أما الناقد الحق فهو الذى ينصرف الى تحليل العمل الفنى أو الأدبى حاصرا نفسه فى إطاره ، دون أن يسمح لآى عامل خارجي بالتدخل فى حكمه أو تقييمه ، كنفس الفنان ومشاعره ، أو كحوادث التاريخ ، وأساطير الدين ، أو كالمبادئ الخلقية ، والمذاهب الاجتماعية ، والعقائد السياسية ، فكما أن معيار الشعر هو الشعر ، ومعيار الموسيقى هو الموسيقى ، ومعيار التصوير هو التصوير ، ينبغى أن يكون معيار النقد هو النقد ، أعنى العمل الفنى ذاته !

أما هذا المذهب النقدي الثالث الذى يناصره الدكتور زكى نجيب

محمود وينتصر له فهو ما يعرف في أوروبا وأمريكا باتجاه النقد الجديد ، وهو الاتجاه الذي يتمثل في اعلام هذه المدرسة من أمثال آلن تيت وكنيث بيرك وجون كراو وانسوم ، والذي نستطيع أن نجد أصوله في نظرية « المعادل الموضوعي » التي قال بها الشاعر والناقد الشهير ت.س.إليوت !

ولا يعني هنا والآن ما يقوله الدكتور زكي نجيب محمود من أن « العمل الفني - بناء على هذه المدرسة النقدية ، معياره هو الفن نفسه ، اعني أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هي السند في أحكامنا النقدية » وإنما الذي يعنيها هو ربطه بين حركة النقد الفني الجديد هذه في أوروبا وأمريكا ، وبين حركة النقد الفني عند العرب الأقدمين ، وتعجبه من وصف هذه الحركة « بالجلدة » وهي قديمة معروفة لدى العرب القدامى ، فهو يقول بالحرف الواحد :

« وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشئ الجديد في تاريخ النقد عامة ، والنقد العربي بصفة خاصة ، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير استثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء في تحليل النص القرآني تحليلًا يمكن صاحبه من استخلاص الأحكام ، أما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شئنا كهذا في تحليل الشعر بيتًا بيتًا ، وكلمة كلمة ، اعرابًا وتركيبًا وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعًا » *

والغريب أن وجه الخلاف بين حركة النقد القديم هذه وحركة النقد الجديد تلك ، وهو الخلاف الذي يضفي على القديم قيمة بمقدار ما ينتقص من الجديد ، هو ما يأخذه الدكتور زكي نجيب محمود على النقد الشارح عند العرب القدامى ، فهو يستطرد فيقول : « لولا أن نقادنا الأقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون إن هذا البيت أفضل من ذلك ، وهذا الشاعر أشعر من أخيه ، وأما التحليل على أيدي النقاد المحدثين ، والعجب أنهم يسمون في أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة الجديدة في النقد ، فلا ينتهي بتقويم ، لأن التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم » *

وهذا هو وجه الخلاف الجوهرى بيننا وبين ما ينهب اليه الدكتور زكي نجيب محمود ، « التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم » وماذا تبقى له من مهمة إذا فقد مهمة اصدار الأحكام التقويمية ، وكان قد فقد

قبلها عند الدكتور مهمة قيادة الحركة الاجتماعية ، وتغيير واقع المجتمع
بالرأي والرؤية ، وباتخاذ الموقف واختيار المصير .

ان الناقد اذا فقد دوره التقويمي فقد بالتالى دوره التوجيهي ، وغدا
اقرب الى الحاسب الالكتروني في عد الجمل والعبارات ، وتحليل الكلمات
والتشبيهات ، ان النقد عملية ابداعية لا تقل عن عملية الخلق ذاتها ، من
حيث هي مكابدة ومعاناة ، اضافة واضاءة ، استبصار ايجابي بمتطلبات
المجتمع ، وانتقاد خلاق لضرورات الحياة ، ثم هي بعد هذا كله يقظة فكر
وعودة وعي ودفع بحركة التطور الاجتماعي ، واشباع لكل خلايا الانسان ،
والناقد الذي لا يكون هذا هو دوره على الاقل في عصرنا الحاضر ، انما يخون
العملية النقدية ويحيلها الى حركة متعثرة متباعدة ، تدفع الى الورا
الاجتماعي بالهتم والى الحلف التاريخي بالضرورة !

ولكن هل معنى هذا ان الدكتور زكي نجيب محمود ينكر على الفن
كل رسالة اجتماعية ، ويمرر الفنان من رذائله الاجتماعي ؟ هل معنى هذا
انه يجد الناقد من فعاليته الابداعية ، ويراه كما دودة القز التي تقتات
اوراق التوت لتفرز خيوط الحرير ، او هو على حد تعبيره مجرد قارئ
لقارئ ؟ وهل لو قدر لهذا القارئ ان يجيد القراءة لاستغنى بذلك عن دور
القارئ الناقد ؟ عموما : . . . هل يمكن للقيمة الجمالية ان تناهض القيمة
الاجتماعية على نحو ما لو امكن القول بان ثمة فضيلة ضد الخير ورذيلة
ضد الشر ؟

الواقع ان هذه وغيرها امثلة كثيرة خطرت على بال الدكتور زكي
نجيب محمود ، وحاول ان يجيب عنها في اكثر من موضع وفي اكثر من
موضوع ، وخاصة في مقالته الطويلين عن « مهمة الكاتب » و « رسالة
الفنان » فهو يؤمن بان الفن له بالضرورة رسالة اجتماعية ، وانه لا يمكن
ان تقوم حضارة بدون فن ، كما انه لا حضارة بغير اشتراك الفنان في
صياغة هذه الحضارة ، فهو يعلق أهمية كبرى على رسالة الفنان في المجتمع
الانساني ، على اساس ان رسالته مخاطبة الانسان على الاطلاق ، فالفن في
رأيه اجتماعي ، ولكن بالمعنى الذي يخدم به المجتمع الانساني بوجه عام .
ولكن هل معنى هذا ان يلتزم الكاتب او الفنان بمشكلات بيئته ،
وقضايا مجتمعه ، وهموم عمره ؟

الواقع ايضا ان الدكتور زكي نجيب محمود هنا لا ينكر معنى الالتزام
ولا يستنكره ولكنه يقبله بحيث يخلع عليه كما خلع على وظيفته الفن

الاجتماعية طابعا انسانيا مجردا ، وليس هدفا اجتماعيا محددا ، فهو يقول ان التزام الكاتب بقضايا المجتمع « شرط يبلغ من البهامة حدا يجعل اشتراطه تحصيليا لحاصل ، فالكاتب غير الملتزم يفكرته ومبدئه لم تشهده الدنيا بعد ، وحسبه التزاما انه يستخدم اللغة في التعبير عن فكرته ، واللغة ظاهرة اجتماعية ، وليست هي بالرموز السحرية التي يقررها الكاتب لنفسه بحيث لا يفهما أحد سواه » .

وواضح من هذا الكلام ان الدكتور زكي نجيب محمود يوسع من مفهوم الالتزام بحيث يكسبه طابعا شموليا عاما يكاد يتسع ليشتمل على كتابات اليمين كما يشتمل على كتابات اليسار ، ولكن الواقع انه لم يشأ لمفهوم الالتزام أن يقتصر على الجانب الايديولوجي الذي نادى به نقاد الواقعية الاشتراكية ، ولا على الجانب الوجودي الذي هتف به كتاب الوجودية السارترية ، وانما الالتزام عنده بمعنى « الحق » ، الحق الذي يلتزمه الفنان في رسالته الفنية الى بنى البشر : « فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر ، الا انه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطا يقيده في حدود الحق الذي يريد الفنان أن يبثه في فنه » .

ومهما يكن من تعليق على قيمة الحق هذه بأنها قيمة انسانية غامضة أو على الأقل غير محددة ، فليس من شك انها تكتسب وضوحا وتحديدها من شخص الدكتور زكي نجيب محمود .. قول الحق .. الذي نهتز به كل الاعزاز وتقدره كل التقدير ، لانه اذا كان المعلقون الأدبيون كثرة في حياتنا الثقافية ، وكان النقاد قلة في هذه الحياة ، فليس من شك في أن فلاسفة الجمال أو الاستطيقا نادرة بل نادرة نادرة ، والدكتور زكي نجيب محمود في طبيعة هذه الندرة النادرة بما تركه من بصمات على جبين حياتنا الثقافية ، حيث استطاع بفلسفته العلمية أن يكون عاملا من عوامل ايجاد هذه الحياة ، كما استطاع بفلسفته في الأدب والفن أن يكون في ذات الوقت علامة من علامات وجود هذه الحياة !

شاهد على هذا العصر

● هذه هي حياتنا .. « ملل في ملل » الناس
يمشون وهم نائمون ، يمشون دون أن يدروا ،
وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون أن
يدروا • انهم دائغون .. نيام .. نيام ..
والنتيجة ..
« النتيجة هي شقاء أبناء هذا العصر » •

قارىء هذا الكاتب بل قارىء **أنيس منصور** ، لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية وإغراء ذهنى ، أنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكتيف المصانى وتجسيم الأفكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور . . . انه يذكرك . بالكاتب الفرنسى الجديد **ميشيل بيتور** الذى يريد لقارئه أن يقف وسط الصفحة ، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساحرة .

والواقع ان عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما ورامها من موقف فكرى يبدأ بكتابات **أنيس منصور** ، فمنذ أسلوب **المنفلوطى والرافعى والملازنى وطه حسين** لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث ، أسلوب فاقح بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب **أنيس منصور** .

على انه اذا كان **سقراط** قد أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض ، فقد جاء **أنيس منصور** ليمسح بها الأرض ، -ذلك ان سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العلوية التى تخص الآلهة ، الى البحث فى الأمور الأرضية التى تهتم الانسان ، صرفها الى البحث فى الفضيلة والمعرفة وما ينبغى أن يكون عليه سلوك البشر .

ولكنها على أيام **أنيس منصور** أصبحت تبحث : لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جدا ، فى الأمور تحت الأرضية ، فى كنه مرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين . . . القلق والسم ، التوتر والألم ، العبث والضياع ، الاحساس باللاجئى والشعور بالغربة والغربة والاغتراب ، وكلها عند **أنيس منصور** أسماء لمسمى واحد هو . . الملل . فمن الملل يصدر كل شيء ، والى الملل يرتد كل شيء ، ولذلك فهو يرى : د انه فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وأنه مشمر بالملل

وبعد ذلك خلق آدم وجواه • وأدم وجواه شعرا بالملل في الجنة فارتكبا أول خطيئة • • وملأ الحياة على الأرض فارتكب أحد ابنيهما أول جريمة • • وهكذا • • هكذا كل شيء • فليس الماء أصل الأشياء كما قال الحكماء اليونان • وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب • وإنما هو الملل • • الملل الاسمي أو الملل في أعلى درجاته أو هو باختصار الملل الخلاق •

الملل اذن هو الركيزة المحورية التي تدور عليها أغلب مقالات هذا الكتاب (وداعا أيها الملل) أو هو الحدس الفلسفي البسيط الذي يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا • ذلك أن أنيس منصور شأن كبير كتاب الوجودية الأصلاء • يتخذ من حياته مادة لكتابات • وما حفلت به هذه الحياة من زلازل باطنية عنيفة • وأزمات وجدانية حادة • استطاع أن يعبر بها عن حقيقة وجودية هامة هي « أن الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية » •

ومن هنا كان أنيس منصور يحق الكاتب الوجودي الأول في ثقافتنا العربية • لأن الارتقاء في أحضان مذهب من المذاهب الوجودية يناقض الوجودية الحقة في أساسها • وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار أن يستقل الفرد بتفكيره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية • فليس وجوديا على الحقيقة ذلك الذي يقول انه وجودي على مذهب هيدجر كما يقول الدكتور عبد الرحمن بقوى • أو وجودي على مذهب كيركجارد كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم • أو وجودي على مذهب سارتر أو كامو كما يقول الكترون • • « لأن تقليده في حياته حياة إنسان آخر يلغى حياته المستقلة • ويجعله تابعا من توابع التقليد • الذي تصور الوجودية عليه » كما قال بحق أستاذنا العقاد •

أقول إن أنيس منصور إذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لإطلاق كتبه وكتابات • إنما يشارك كبير كتاب الوجودية في الابتداء من نقطة ذاتية خاصة • تعبر عن تجربة وجودية • هذه التجربة هي التي يفلسف بها حياته ويحييها بها فلسفته • وعن طريقها يصدر من الداخل ليلتقي بالخارج أو يخرج من عوالة « الأنا » ليتصل « بالهم » أو الآخرين •

على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورا متعددة تبعا لاختلاف كل كاتب عن الآخر • فهي عند كيركجارد قد اتخذت صورة قسرية صوفية قوامها « الخطيئة » والكفارة ونشدان الخلاص • واتخذت عند هيدجر صورة شعور حاد بأن الوجود للعدم أو أن الوجود سائر حتما نحو الموت •

واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض « بالفتيان » ، ما دام الوجود في نظره حزمة من الأشياء المتلازمة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية ، ومادام الأمر كله لا يعدو أن يكون تلامسا « يلتزج » فيه وجود بوجود . أما عند ألبير كامى فقد اتخذت هذه التجربة صورة احساس اليم بأن كل ما في الوجود « عيث » فنحن نولد ونحيا عيثا ، نسعى ونشقى عيثا ، نعمل ونأمل عيثا ، والحقيقة أن الكل باطل والكل الى انتهاء ، وهذه هي النهاية « اللامعقولة » لكل موجود .

وبعد هؤلاء جميعا تجيء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون .. كأنه الحذر .. كأنه الهم .. كأنه التثاؤب .. كأنه اللاشيء أو اللامعنى ، انه حالة فقدان كل شيء لفحواه ، وفقدان كل شيء لجذواه ، انه حالة أن تفقد « استطامك » لى شيء .. أن تأكل ولا تتذوق ، أن تستلقي ولا تنام ، أن تقتسى ولا تحب .. انه باختصار حالة انعدام الوزن أو استواء الطرفين ... هذه الحالة هي التي يطلق عليها أنيس منصور اسم .. الملل . « فانا في حالة الملل لا أعرف بالضبط ان كنت أنا المرض أو أنا المريض . ولا أعرف ان كنت أنا المريض الذي انتقلت عدواه الى غيره أو أنا ضحية لمرض الآخرين » . وعند كاتبنا المتفلسف ان الذي يشعر بالملل ليس هو الذي لا يرغب في الحياة .. وليس هو الذي لا يرغب في الموت : « لأن الذي لا يرغب في الحياة يرغب في الموت .. والذي لا يرغب في الموت يرغب في الحياة .. فكلهما يرغب في شيء .. ولكن الذي يمل أو الذي يتملل هو انسان لا يرغب حتى في الرغبة » .

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذي أصيب به قرننا المشعرون ، هذا المرض الذي هو مرض الأمراض ، وهذا السم الذي هو سم السموم ، هذا السم المضاد للطبيعة كلها ، والذي يسمى .. الملل وهو ليس الملل العارض ملل التعب أو ملل الحيرة ، وليس هو الملل السطحي الذي يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هو الملل العميق ، الملل الكامل ، الملل الخالص ، الملل الذي « ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » . كما وصفه الشاعر بول فاليري .

هذا الملل المطلق ليس في ذاته الا الحياة عارية تماما اذا نظر الاحياء اليها بوضوح ، وهذا الملل المطلق هو المناخ الذي يعيش فيه انسان العصر الحديث ، الانسان الحر حرية كاملة بعد أن تحققت له الحرية السياسية ، وأخذ يمارس حريته الشخصية : « وقد تكون كلمة « الحرية

الشخصية « كلمة غريبة ، ولكننا لأننا في مصر عايننا الاختلال السياسي
أزمانا طويلة ، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثنا عن الحرية السياسية...
مع ان الحرية السياسية هي أضيق أنواع الحريات ، وانما الأصل هو الحرية
الشخصية... حريتي وحررتك »

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الذي يعبر بحياته وكتاباته عن
« الحرية الداخلية » ، كما يعبر عن تأمل آثارها الطبيعية • والوجودية
ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا جوه
الخاص ، فكتاب « وداعا » : أيها الملل « هو التعبير الفلسفي عن هذا
الجو ».

والآن لنحلل بعض مكونات هذا الجو ، أو بتعبير أصح لنحلل
« فلسفة الملل » عند أنيس منصور •

وصفنا كتاب « وداعا » أيها الملل « بأنه بحث في كنه مرض
الانسانية في منتصف القرن العشرين ، ذلك لأن أنيس منصور يرى أن
الانسانية مريضة في هذا العصر ، وان مرضها هو مرض الأمراض ، تماما
كما وصف الكاتب الانجليزي الشاب كولن ويلسون كتاب « الغريب »
The Outsider بأنه : « دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في
القرن العشرين » • فهو الآخر يرى أن الانسانية مريضة في هذا القرن
وكلاهما يخصص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذي تعانيه
الانسانية ، ثم يقترح (كولن ويلسون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور
على غلاف الكتاب) الدواء الذي يفضلهُ يمكن للانسانية أن تشفى من
مرضها الدفين • الا أن كولن ويلسون يصف هذا المرض بأنه مرض
« الغربة » بينما يصفهُ أنيس منصور بأنه مرض « الملل » ، ويلتمس
كولن ويلسون الخلاص في الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني أو
فيما سماه « طريقة النمو المتسق للانسان » ، أما أنيس منصور فيلتمس
الخلاص في الحب تارة وفي العمل تارة أخرى أو فيها معا ، على اعتبار ان
الحب هو الشحنة الوجدانية للعمل ، وان العمل هو الذي « يضع حدا
لمحالات التفرج السلبى والتأمل الجهادى ليتخذ موقفا ايجابيا من نفسه
ومن غيره » •

ولكن ما طبيعة هذا « الملل » ؟ كيف يصاب به الانسان ، وكيف يمكن
ان يشفى منه الانسان ؟

عند أنيس منصور أن ظاهرة الملل تبدو لأول وهلة ظاهرة
اجتماعية ، ذلك لأن من صفات الانسان الذى يصاب بالملل ، أنه لا يتلأم

مع المجتمع الذى يعيش فيه « فالذى عنده مثل يشعر انه ليس على صلة بالواقع .. انه منعزل .. انه معزول .. انه منقطع .. انه مقطوع ..
وانه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى » .

لكن ظاهرة الملل فى الحقيقة ليست مجرد ظاهرة اجتماعية ،
فالشخص الذى يعاني تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الانسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين طبيعة الحياة فى المجتمع ،
ولانه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبل غيرها نراه دائما اما نائرا على المجتمع ، واما منعزلا عن المجتمع . وهذا هو السبب فى ان الانسان « الملل » ان صبح هذا التعبير ، يكون هدفا لحملات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم ، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة ،
وكل من لهم قلب طيب الى حد البط .

ومن هنا نرى ان ظاهرة الملل عند أنيس منصور لها جانب سيكولوجى
وجانب ميتافيزيقى فضلا عن جانبها الاجتماعى ، وأنها تمر بمراحل ثلاث
هى على التوالى : مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرا موت الملل . هذه المراحل
الثلاث تؤلف فيما بينها ما سميناه : المعنى الدرامى للحياة . فى مقابل
ما سماه الفيلسوف الأسباني **أوتو هوفو** « بالمعنى التراجيدى للحياة » !
والآن لتتناول كل فصل من فصول هذه الدراما .. **دراما الملل** ... بشئ .
من التفصيل :

مولد الملل :

يرى أنيس منصور ان مولد الملل كان على أيدي ثلاثة رجال كبار
استطاعوا أن يفتحوا قرننا العشرين ، ان لم نقل انهم هم الذين صنعوه
صنعا ، والصنعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن ، قرن
الأشياء المصنوعة . ليست كل نواحي البيئة الطبيعية الريفية تصبح
بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية ؟ السنا جميعا صناعة عصرية ؟ ومكتوب
على جبين كل منا « صنع فى هذا العصر » !

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال ، بالصياد الذى مد يده
الى الشبكة فوجد بها زجاجة مقلدة ، فلما فتحها خرج منها مارد جبار ، كان
محبوسا فى قاع البحر منذ آلاف السنين . الصياد الأول هو **كارول ماركس**
الذى فتح الزجاجة فخرج مardها على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى
الحز ، والصياد الثانى هو **سيجوهوند فرويد** الذى خرج مardه من زجاجة
الاشعور على هيئة غريزة جائعة تطالب بحقها فى الجنس ، والصياد

الأخير واسمه اينشتين ١٠ خرج مارده على هيئة طاقة هائلة سجلت اول انفجار ذرى عرفه التاريخ .

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد انيس منصور انهم بمثابة مراكز القوى العاملة في القرن العشرين ، هم أنفسهم الكاتب الانجليزى ت.١٠ لورانس T.E. Laurence والرسام الهولندى فان جوخ V. Gogh وراقص الباليه الروسى نيجينسكى Nijinsky الذين رأهم كولن ويلسون على انهم غرباء يمثلون نماذج ثلاثة لمرض الغربة الذى أصيب به قرننا المشرون . وكما تمثلت قوة الجيز في كارل ماركس وقوة الجنس في سيجموند فرويد وقوة الطاقة في اينشتين ، وحاول كل منهم أن يقضى على داء الملل ولكنه فشل ، اذ حاول ماركس أن يقضى على الجوع فحسب ، وحاول فرويد أن يشبع الفريزة فقط ، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة . كذلك حاول الثلاثة الآخرون أن يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على أنفسهم ، لكن سيطرتهم لم تكن كاملة ٠٠٠ ذلك أن لورانس حاول أن يسيطر على عقله فحسب ، وفان جوخ على انفعاله فقط ، ونيجينسكى على جسده وكفى . ومن هنا ذهب كولن ويلسون الى أن الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الثاقب وانفعالات فان جوخ الجامحة وادراك نيجينسكى لامكانيات جسده ، تماما كما ذهب انيس منصور الى ان سعادة الانسان الحديث لن تتحقق الا اذا جمع بين هذه القوى الثلاث ٠٠ الجيز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش السلمى . اما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة أو حرب باردة أو قنبلة زمنية موقوتة فهو ما يسبب شقاء الانسان .

وهذا ما عبر عنه بقوله : « ونحن نريد أن يتحول الوحش ، هذا الذر الى قط ، هذا السيد الظالم الى انسان طيب مطيع ، هذه الجماهير الى قوى عاقلة ، هذه الفرائز الى طاقات سامية . والزجاجات ما تزال مفتوحة ، والمفاوضات بيننا وبين هذه العفاريث دائرة ٠٠ لا أمل فى أن تدخل هذه العفاريث الى زجاجاتها ، لنرمى بها فى أعماق البحر ٠٠ لكننا بالعقل نحاول أن نروض القوى الجبارة ٠٠ وبين عقلنا وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا » .

وهذه هي أول علامات العصر الذى نعيش فيه ١٠ أن تهتز حياتنا وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة ، ومن هذا الاهتزاز الذى سرعان ما يتحول الى زلزال ، تطفح علامات العصر ، وعلى رأس هذه العلامات الايمان الغريب بالمؤسسة والمنظمة وبالنقابة ٠٠ الايمان بهذه الاشكال

المعنوية ، ثم الايمان باله آخر اسمه : النظام .. الترتيب .. » وهذه الحياة المنظمة أو المنتظمة أو المرتبة أو الرتبة هي التي أصابت الانسان بمرض هذا العصر : الملل .. القرف .. الدوخة .. الفتيان .. ولم يحدث في عصر من العصور أن شعر الانسان بالملل .. وبأن اليوم كغد ، وأن الغد كبعد الغد ، وأنه لا طعم لشيء ولا لذة لشيء ولا أمل في شيء ولا يأس من شيء .. لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين »

صحيح : لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين ، ويكفي أن تقرأ ما يكتبه ساوتر في فرنسا ، ومورافيا في إيطاليا ، وأوذبورن في إنجلترا ، وجاك كيرولد في أمريكا ، ويوكيو ميشيما في اليابان ، وجونترجراس في ألمانيا ، وأورتيغا إي جاسيت في أسبانيا ، وبوريس باسترنك في الاتحاد السوفيتي ، وليقولا كزافزكي في اليونان ، وحتى نجيب محفوظ في مصر . يكفي أن تقرأ هؤلاء جميعا لترى أن كتاباتهم كلها تصدر من تبع واحد اسمه .. الملل . ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائي ونحن نرى الأشياء ، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم : « فالملل هو الذي يجعل كل ما حولنا غريبا .. أو يجعلنا نحن غرباء في هذا العالم . فالشعور بالغربة ، والشعور بالاغتراب هو بداية الملل . ولذلك فوسائل الاتصال بالقرية ممتة .. فالإنسان حي ولكن مواصلاته ممتة .. إنه جثث الفاظ ، وقبور معان ، وغفن فكري » .

وهكذا نرى أن الملل وإن كان منشؤه اجتماعيا ، إلا أنه ينمو ويحيا في تربة سيكولوجية خالصة ، هي الفصل الثاني من دراما الملل ، الذي سميناه :

حياة الملل :

اختار كولن ويلسون مثلا على الغريب النموذجي في الأدب الحديث بطل قصة هنري باربوس H. Barbusse « المحجم » ، ذلك البطل الذي كان يمعن في الغربة فيلجأ الى غرفته في الفندق ، يعلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور في الغرفة التالية من ثقب الحائط ، انه ينظر ويرى الغرفة التالية وهي تدعوه الى عريها ، هذه الغرفة ليست الا الحياة وقد خلعت ملابسها ، ولذلك فهو كما يقول باربوس : « كان يرى أكثر من اللازم ، ويعرف أكثر من اللازم » .

وكذلك فعل أنيس منصور ، اختار مثلا نموذجيا للملئ فيلم « الليل ، للمخرج الإيطالي العظيم أنطونيوني ٠٠ » فكل شيء في القصة ، وفي أبطال القصة يؤكد معنى الملئ ٠٠ أناس في حالة ملئ أو ملئ على هيئة أناس ٠ وقصة الفيلم خالية من الحوادث ، فمن معاني الملئ ألا تكون هناك حوادث ، كل ما هناك أننا نشاهد رجلا وزوجته في طريقهما الى أحد المستشفيات ، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك ، أما الزوج فهو في حالة غريبة من فقدان النطق ٠٠ « انه لا يتكلم ، وإذا تكلم فهو لا يقول شيئا ٠ لم يعد هناك ما يقوله ، وإذا وجده فانه لا يجد الدافع لكي يقوله ، وإذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئا ٠ »

هذا الزوج أديب ، وقد صدرت له قصة جديدة ، ولكن لا تبعد عليه السعادة ، والاثنان يزوران رجلا مريضا ، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء ، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ ، انه سعيد لأنه مريض ، لأنه في أجازة اجبارية ، في حالة هبوط اضطرارى ، ويبدو ان هذا المريض هو الآخر أديب ٠ وتنتهى الزيارة وتبدأ مشكلة كل يوم ٠٠ « أين تذهب هذا المساء ؟ » أما الأديب فعنده حفلة أقيمت في نادى القصة بروما بمناسبة قصته الجديد : « الذين يمشون وهم نيام ٠ » وتضيق الزوجة في زحام الاحتفال بزوجها فتتسلل الى الخارج ٠٠ الى شوارع روما لتتسكع في الطرقات ، وتتفرج على الناس والأشياء ٠ وأخيرا يعودان الى البيت ٠٠ الزوجة تدخل الى الحمام وتلقى بنفسها فى البانيو ، والزوج غارق فى ملله ٠٠ فى ملابسه « وليست ملابسه الا مللا مصنوعا من القماش ٠ »

ويقترح الزوج بلا حماسة أن يذهبا الى بيت أحد الأثرياء ، وتوافق الزوجة بلا حماسة على الذهاب ٠ وهنا نشاهد « عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون ، أو يقطعون الليل ، أو يهربون من الملئ ٠ كل واحد قرفان ٠٠ الكلام قرف ، الوجوه كاذبة ، أو لا هي كاذبة ولا هي صادقة ٠٠ محايدة ٠٠ أناس لا يعرفون ماذا يفعلون ، وفي حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجي بلا صمت وأيضا بلا كلام ، وزوجها مشغول عنها أو بعيد عنها ٠ قبيل نهاية القصة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض فى المستشفى كان يحبها ، كان يملها ، كان يقول لها : أنت ، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها الا : أنا ٠ »

وفى نهاية القصة تخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض ، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئا لم يعد يهزه ، لأن شيئا لم يعد يحركه ٠٠ لا الحياة ولا الموت ، لا الكلام ولا الصمت ، ولا حتى الأدب ٠٠ « انه يسان أنه لن

يكتب بعد اليوم شيئا » . ونهاية الفيلم كأنها بدايته .. ملل في ملل .
وكان أعمالنا وأقوالنا ما هي إلا صلوات لاله جديد اسمه .. الملل ،
فالزواج قاتل للحب ، والتمود قاتل للزواج ، والملل قاتل للجميع !

وهذه هي حياتنا .. « ملل في ملل ، أناس يمشون وهم نائمون ،
يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون
أن يدروا .. انهم دائخون .. نيام .. نيام .. عراة كأبناء نيام نيام ..
حيوانات كأبناء نيام نيام .. يأكل بعضهم البعض كأبناء نيام نيام » .

والنتيجة ..

« هي شقاء أبناء هذا العصر » .

ولكن ، ألا توجد وسيلة للخلاص من الملل ؟ هل الملل قد أصبح كلون
البشرة لا يمكن أن يزول الا بزوال صاحب البشرة ؟ هل الملل قد أصبح
كالبقع الموجودة في جلده النمر لا أمل في غسلها ؟ أيوجد هناك أمل ؟
أمل في الخلاص من الملل ؟

ويرد أنيس منصور على تساؤله بأنه « لا راحة لأبناء هذا العصر
الا بالمعجزة » .

ولكن من أين لنا هذه المعجزة .. هل نلتصمها في العلم ؟ لا .. في
الدين ؟ لا أيضا .. في الحب ؟ نعم .. اذن فالحب هو خير دواء لعلاج
الملل .. بالقضاء عليه ، بالحكم عليه بالموت !

موت الملل :

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم ، مع اننا نعيش فعلا
في عصر العلم ، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات ؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا يتكبر اننا نعيش في عصر العلم ، وأن
الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة ، وأن إيمانهم هذا
بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والعبرة .. بالفن والشعر .. بالذوق
والخيال .. ولكنه يرى أن إيماننا بالعلم هو سر شقاوتنا .. فالآلات
والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة والعزلة والافراد ،
والطب أصبح عاجزا عن علاج أبسط الأمراض ، والأسلحة انقلبت ضدنا
فبدلا من أن تحقق لنا السلام جعلتنا في حالة طوارئ .. في حالة
استعداد للقتال .. في حالة حرب باردة .. في حالة حرب ولا حرب ..

سلم ولا سلم .. فالعلماء هم حقا أنبياء هذا العصر ، ولكنهم أتوا بظهورهم للناس ، واتجهوا بوجودهم الى المادة ، فلم يبق أمانا الا الدين ..

« ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة في عصر العلم .. انهم ينادون بالسلام الذي افتقده الناس ، والحب الذي لم يعرفوه .. وصوت رجال الدين يجرى من الداخل ، من داخلنا ، من انفسنا .. ونحن هاربون من انفسنا .. ولذلك فتحنا لا نسمع صوت رجال الدين » .

اذن فلا بد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين نلتصق فيه المعجزة ، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة . ان المعجزة في داخلنا وليست في الخارج ، ولكي ندرك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظة باهرة .. لحظة بعيدة عن « غبش » الحياة اليومية ، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعا ، وتنبعث فيها روحنا مع الوجود ، فيبدو لنا العالم قائما على صلة روحية متجددة ، ويتجلى لنا في الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق .. اسمه الحب . وهدف رائع غاية ما تكون الروعة .. اسمه العمل .

هذه اللحظة عند أنيس منصور هي « لحظة المرض » .. « ففي لحظة مرضنا ، فقط في لحظات المرض ، نشعر بوحدتنا ، بانسانيتنا . ويجرى لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم ، يذكرنا بأن الحياة ليست جريا ولا هربا ، وانما هي أن نتوقف وأن نشأمل . وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتح أيدينا وأن نضمها ، وأن نعانق انفسنا .. نعانق انفسنا .. نعانق انسانيتنا .. حقيقتنا .. فنحن أعظم ما في الكون ! » .

تلك هي الحقيقة « نحن أعظم ما في الكون ! » ومن هذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحل .. فإذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل ، فإن نوحا الجديد اسمه الحب .

الحب اذن هو الخلاص ، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل ، وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله : « لأن نحل مللنا هي أن نحب .. هي أن نجدد صلتنا بالعالم الخارجي .. هي أن نحس أن هناك صلة .. وأن كل شيء في تناولنا .. وأن كل ما في الدنيا هو عبارة عن يد مملودة لتصافحنا .. أن كل ما في الدنيا شقاء في انتظار تقبيلنا لها » .

لنعم فشفاها ما خلقت الا لتقبل ، وقلوبنا ما خلقت الا لتنبض ، والانسان ما خلق الا ليحب .. « فانا أحب ، وأنت تحب ، وشهريار الملك يحب ، اذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل ! » .

ولكن هل الحب وحده يكفي ؟

يقول أنيس منصور « ربما » ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هي أن الحب لا يمكن أن يكون شيئاً في ذاته وإنما يكون لشيء آخر . أعني أن الحب لا يكون حباً وكفى ، وإنما هو حب شيء ، هذا الشيء هو الذي يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقواماً ، انه الصورة اذا كانت الهيولى هي الحب .

وهكذا استطاع أنيس منصور (قولاً وعملاً) أن يتخطى المرحلة التي وقف عندها الدكتور عبد الرحمن بدوي ، ذلك لأن الحب اذا لم يجد للذات موضوعها في العالم الخارجي ، انتهى بالذات الى موقف أقرب الى الترجسية ، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعاً لعشقها ، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هي نفسها موضوع العشق . وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الرحمن بدوي في رسالته « **الزمان الوجودي** » بقوله : « ولكن الحب في الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثر ، لأنه شعور بالذات وكأنها وحدها الموجودة حقاً ، مما يولد احساساً بالكرامية لكل ما عدا الذات » . وما ترتب عليه قول الدكتور : « ولما كان الحب كما فسرناه وجودياً إفناء للمعشوق في الذات ، فانه يتصف أولاً بأنه لا يشترط فيه التبادل . فمن يحب حقاً ، لا يعنه أن يكون موضوع حبه يبادل حبه بحب » . وقوله : « وهذا يفسر لنا ما يسمونه اخفاق الزواج القائم على الحب ، اذ يشعر كلاهما بخيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير ، وما ذلك في نظرنا الا لوقوف حركة الحب بمنجرد تحصيل موضوعه في الزواج » .

أما عند أنيس منصور فشرط الحب التبادل ، والا لما كان حباً ، ولأصبح نوعاً من العشق أو الغرام ، وعنده أيضاً أن تبادل الحب لا يقضى عليه بل يزيد في نموه وثرائه ، لأن حركة الحب المتبادلة هي الحركة المتوتبة التي تسعى لا لاثراء الذات فحسب ، بل لاثراء الذات والموضوع معاً . وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيراً رائعاً قال فيه :

« لأنه يحبها .. لأنه يجد الصلة بها .. لأنه يجعل الصلة تتحول الى شأن حارة خفاقة .. لأنه جعل للدنيا قلبين يخفان في وقت واحد .. لأنهما يؤديان لنا واحداً .. ورغم أنه متكرر .. الا أنه تكرر لا يولد الملل .. انه كلمتان النجوم .. متكرر كدقات القلب .. متكررة .. ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافاً .. وأهم

العواطف التهابا ٠٠ وأكثر العواطف قدرة على إنتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الإنسان ! »

وهنا تنشأ المقولة الثانية في فلسفة أنيس منصور وهي ٠٠ العمل . فإذا كان الحب هو أحد وجهي العملة ، فالعمل هو الوجه الآخر ، والاثنان معا ٠٠ الحب والعمل ٠٠ وجهان لحقيقة واحدة هي الإنسان . الإنسان الذي يحب ما يعمل ، أو يعمل ما يحبه ، وبذلك يكتمل « الكوجيتو » الفلسفي عند أنيس منصور ، أن جاز هذا التعبير ، ويصبح منطوقه الجديد : « أنا أعمل – لأنني أحب – إذن فأنا موجود »

وبهذا « الكوجيتو » يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة في تطوره الفلسفي ، إذ ينهي ما يسميه ٠٠ « التمرغ الطويل في رمال لا نهاية لها هي رمال الملل » ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره : مرحبا أيها العمل ٠٠ ووداعا أيها الملل .

في النقد الأدبي

- منهج النقد الأيديولوجي
- البعد الرابع في النقد
- أزمة الأدب من أزمة الناقد

منهج النقد الأيديولوجي

✻ الأديب الملتزم هو الذي يقدر مسؤوليته
أزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع
الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى
قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى •

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبي في كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبي هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمعنونه الأوروبي الواسع ، عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة في خلق العمل الأدبي نفسه ، بإضافة مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كاملة في العمل الأدبي ، أو مستكنة في باطنه » .

والمواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست آجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وإنما هي خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامي هذه الحياة ، وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين . وذهن كبير محيط لم يفب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا في معركة التنوير والتحرير . وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأي واشتراكية العيش وضرورة تهذيب الأدب لتطوير المجتمع ، وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الإنسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقدميا ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمي . وهو في هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية ، نموذج ثوري أصيل للمفكر المعاصر الذي لا يبتنى لنفسه قصرا فاخرا ويسكن إلى جواره كوخا فقيرا ، على حد تعبير **مكي كجارد** ، وإنما يجعل فكره هو المسكن الذي يعيش فيه ، وفيه يلتقي بالعالم أجمع ، فالإنسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان في اتصاله بالغير ، وفي تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالمفكر العصري أو مفكر العصر هو المنتقى من باطن البيئة وأحشائها المجتمع ، ليتحمل مسئولياته في تفتية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانساني ، وليكون الصامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتفوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرؤيا الجديدة هي أهم ما يميز المفكر العصري عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين ، ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجا فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الأيديولوجى هو الذى يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن ، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تضطرب فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة .^{١٠} وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطورها باستمرار نحو الأنفع كاعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأسمى وأجمل ما يكون .^{١١} فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الأيقين الشذوذ ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة . وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها .

هذا هو المنهج الأيديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاه معيارا فى نقده لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح يفضلُه معلما من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث . وبفضله أيضا تم فى فكر مندور وأدبه زواج الأدب بالمجتمع ، فأخرجه من الدائرة الأكاديمية الضيقة التى تقف عند أشكال التراث ، ووضع على رأس كتيبة الأدباء التى تكتب الأدب فى سبيل الحياة ، أما كيف انتهى اليه حتى وفق فى ارساء دعائمه وتأسيس جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى ضياغته المنهجية ومنطقه المذهبى .^{١٢} فهذا ما سنراه الآن .

الصحيح ان اعتداء الدكتور مندور الى المنهج الأيديولوجى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التى استوردتها . هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقلى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، يفاضل بينها ويتخير منها ما ينتهى اليه وما يدين له .^{١٣} وإنما كان المنهج عنده هو الرجل

نفسه ، وكان الرجل يحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حياة عاشها ، ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله ذلك الناقد المصرى الأصيل ، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته الذهنية وحدها ، ولا عن مدركاته الحسية فحسب ، وإنما صدر عن انفعاله الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى . وتفاعله الحى مع تيار عصره . لهذا كان منهجه كائنا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبي .

والمتتبع لتطور منهج النقد « المندورى » يجد أن هذا المنهج قد مر بمرحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة ، كانت بدورها تعبيرا عن المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة . فثمة متصل دياكتيكي واحد ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل الثلاث ، فلا يحصل كلا منها قفزة مفاجئة أو طغرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تندرج بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة .

هذا الحس الدياكتيكي الواعى لدى الدكتور مندور ، هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى ، وممكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين .. الحضارى والانسانى .

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التائرى ، والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد الأيديولوجى . والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ انها وإن لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا أقل من أنها استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير . فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع أمستادنا العقاد حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقاد ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحوله الى باحث نفسانى بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدي . والمعركة التى خاضها مع الدكتور زكى نجيب محمود حول الاحتكام الى الدوق أم الى العقل فى الحكم على العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ، كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليلى . أما المعركة الأخيرة

التي نزلها مع الدكتور رشاد وشدى حول الشكل والمضمون وإيهما يكون في خدمة الآخر ، فهي التي أكدت اهتمام الدكتور مندور بضمون العمل الأدبي ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهي العناصر الأساسية في منهج النقد الأيديولوجي ، الذي ارتضاه الدكتور مندور في آخر مراحل تطوره ، والذي ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر في خضم الأدب والحياة أميالا بعد أميال .

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها في الكشف عن أصالة الرجل ، وفي التعبير عن حقيقة الواقع النقدي ، كما كان يراها في ذلك الحين .

سافر الدكتور مندور الى باريس التي قيل فيها انها تحسن بقلب أثينا وتفكر بعقل روما ، سافر مزودا بأحلى وأشهى ما في الأدب العربي من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني ، و « الكامل » للبرد ، و « الأمالي » لأبي علي الفأل ، و « المقد الفريد » لابن عبد ربه . وهي الكتب التي أدرك فيما بعد ، انها بمثابة الجهات الأصلية في خريطة الأدب العربي القديم ، على الناقده أن يبدأ بمعرفتها لكي يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية ، وعلى ما في آداب تلك اللغة من أسرار الإبداع ونواحي الإعجاز .

وفي باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسي الحديث ولكنه أثر أن يرتد الى منابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروع وأبدع ما في الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقى على يديه الثقافتان العريقتان . العربية واليونانية ، حتى اتجه بكله الى المناهج الغربية في دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسي ونقادهم يفسرون نصوصنا مختارة لأعلام هذا الأدب في عصوره المتتابة ، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة للكاتب كله وأسلوبه الخاص وجهة نظره في الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين .

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسي ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره ، حتى خيل إليه أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة ، وأقل ميوعة قد يغير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هي التي تكون النقطة الكبيرة في منهج

تفكيرى العام ، بل واحساسى أيضا • فاللغة هى ضابط الاحساس كما
هى ضابط الفكر ، والانسان لا يعى احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع
أن يسكنه اللفظ المحدد الدال » •

ومن هنا ثبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ،
فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة
معملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه ، مسجلة
ومقيسة بالكيموجراف ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن
أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « جورج
ماييه » •

هذا بالإضافة الى إيمانه بوحدة الفنون ، وبأن الفن العظيم لا وطن
له ولا مكان ، وإنما وطنه هو الانسان ، ومكانه هو التراث المشاع بين
ننى البشر ، وهذا ما حسنا به الى استيعاب مذاهب الأدب والفن عبر
العصور ، من القوطية الى الرينسانس ، ومن الرينسانس الى الكلاسيكية
الجديدة ، ومن الكلاسيكية الجديدة الى الرومانسية ، ومن الرومانسية
الى التعبيرية ، ومن التعبيرية الى الواقعية ، ومن الواقعية الى ما بعد
الواقعية ، وأعنى بها السريالية ، وكانت هذه هى خاتمة المطاف عند
الدكتور محمد مندور ، بيكاسو فى التصوير ، واسترافنسكى فى
الموسيقى ، وأندريه بریتون فى الأدب •

بكل هذه الشحنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحل
التعليمية ليبدأ مرحلته التعليمية ، التى جند لها كل فكره ، وجيش لها
أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى تهيأ لدور
الاستاذية •• هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة • وكان الحلم
الذى رواده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربى موصولا
بتيار الأدب الانسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى
الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار
الأداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته
على السواء » فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى – والبلاد فى عصر نهضة
وأحياء – كسيحاً لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ،
وأنهكته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى ، فهب الرجل يطالب
بالاهتمام بعمق التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القصة
الجمايلة من حيث الوسيلة ، والتأثير المبني على الذوق المستنير من حيث منهج
الدراسة • وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ،

بعدما رأى بعقل النساقه وفكره ، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربي المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة ، وتنبأ له باتجاهاته المستقبلية ، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفصالات محمولة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكيمية على صعيد النقد والبحث .

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية في دراسة أدبنا وتدوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدبي العربي لمقاييس الأدب الغربي اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالأدب الغربية على حساب غيرها من الأدب ، وإنما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة ولامحه الفريدة ، مدركة تمام الإدراك ، أن في الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع - إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة - أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم » .

لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواء هو الذي يجتنبنا مخاطر الإطلاق والتصميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجهها لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضوعي ، أسمعه يقول في ميزانه الجديد: « هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي ، وإن كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » .

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه . . . الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدي في هذه الفترة ، حيث كان يركز على القيم الجمالية في النص الأدبي وفي الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبي الذي يعتبر أكثر جمالية من أي فن أدبي وآخر » . ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر الميموس » لقصائده بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصديق والألفة ما وقع في نفسه موقع الأسرار التي يتهاوس بها الناس ،

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفي هذه الفترة هو

الذى أدى به الى خوض معركة عنيفة مع استاذنا العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة أدبنا الى الإصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد . فادبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر الملهوس ، وإنما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفطرة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصدا .

فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت في المعاني التى يلم بها الحس القريب من غزل أو مناداة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السباحات العالية والمعاني الرفيعة التى تسمو اليها عمقريات المهمنين من الشعراء . ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب إنما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب في أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ، وفالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف . وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا اليه العقاد واستخدمه في دراسته عن **ابن الرومي** ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « **ابن الرومي** » . حياته من شعره ، وفي دراسته عن **أبي نواس** كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « **أبو نواس الحسن بن هانئ** » . دراسة في التحليل النفسى والنقد التاريخي ، هذا بالإضافة الى مقالاته عن كل من **أبي الطيب** و**أبي العلاء** .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق ، من شأنها النزول بالأدب الى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواء ، هو استخلاص العقيد النفسية للشاعر من شعره ، وللأديب من إنتاجه الأدبي ، وبذلك يتحول الواحد منا - فى رأى الدكتور مندور - الى باحث نفسانى لا ناقد أدبي ، له منهجه الخاص بعمله باعتباره أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية . تكسب وجودها المستقل عن صاحبها . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شيء أقرب الى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس . ومع ذلك فقد افاد الدكتور

من هذه المعركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى ، ويتصوره فى ضوء الذوق الاستثنائى المستنير ، الذى يستعين بالدراسات النفسية والادبية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب .

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور فى كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » بقوله : « الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائية فى الأدب ونفذه ، ما دام يستند الى أسباب تجعله - فى حدود الممكن - وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » .

على أنه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكيمية والأحكام المبتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والخبرة فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، وإحساسه الصادق بالآثر الأدبي ، أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب أقرب . « فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه ما هو الا رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع إبرازها الى الضوء وتعليقها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير . ثم اننى وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تفنى عن الذوق التأثري إلا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرا » .

غير أن ذوق الدكتور مندور وإن يكن قد عمق منهجه الجمالى الخاص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح ، إلا أنه لم يأت به عن خطر الفنية ، وبذلك وقف منهجه النقدي عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع الى أن تكون علما . وهذا ما يصرح به فى كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وإن وجب أن تأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلا إمكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هى النفس الانسانية فى أدق خلجاتها وأوهي أحاسيسها ، مما لا نجد له شبيها مع أية نفس انسانية أخرى ، فإن وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية معنية فى الفردية ، على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التى تميل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم

لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وإنما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجي بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصحح له أن يدعي منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست إدراك أوجه التشابه بين مختلفات نهيدا لاصدار القانون العام ، وإنما هي الابصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى . « والذي نقصده بمباراة النقد المنهجي ، هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويصير بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذى يهمنى من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به إلى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فأولى عمليات النقد هي التذوق ، والتأثرية هي المنهج الوحيد الذى يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لا نطئه يستقيم فى بدهاة القول » .

أقول ان اعتبار النقد فنا لا علما ، هو الذى أدى الى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبي كما تتمثل فى اعلامها القدامى ، متخذاً مركزاً لهذا البحث الناقد بين الكبيرين . . الأمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوصاظة بين المتنبي وخصومه » . انتهى الى تفضيل ما أخذ الأمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر فى روائع الفن ، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعضب على طريقة الأمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لابد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهى من بحثه الى ما أثبتته فى مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصى ، تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما . وإن وجب أن تأخذ فيه بروح العلم » .

وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ، ويصر

على أن يقوم النقد على تدليل عقل ، يصر على أن يكون النقد علما ، فالتذوق وإن لم يكن منه بد في عملية النقد الأدبي ، إلا أنه لا يجعل من المتذوق ناقدًا ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفني لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لا يكون معرفة وبالتالي لا يجعل الناقد ناقدًا ، وإنما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهي مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتي أولاً ، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن - للعناصر الموضوعية التي أثارها هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة التذوق لما نطقت بكلمة واحدة » بل لما كنت شيئاً على الإطلاق بالنسبة لسواك » .

وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة في المسرح متذوقون ، وكل مستمعي الأوركسترا السيمفوني متذوقون ، وكل زائر لأحد معارض الفن التشكيلي متذوق ، وكذلك قارئ أي كتاب أو أي رواية أو أي ديوان ، وإنما الذي يجعل الواحد من هؤلاء جميعاً ناقدًا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أي كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذي يتناول الأثر الفني بالتحليل العقلي ، ويتضمنه بالتالي لمنهج البحث العلمي . فالعلم ما هو إلا منهج البحث كائنًا ما كان الموضوع ، وكائنًا ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهباً أو نحاساً ، لتكن أدباً أو تاريخاً ، لتكن ما تكون « فهي علم إذا اصطنعت في بحثها منهجاً ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وإنما هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وليس يعني أن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، وإصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « لميزه وتقديره وتراجع » . وإنما الذي يعنيها هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رأيناها فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقي التأثري ، متصوراً إياه في ضوء التحليل العقلي والوصف الموضوعي ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية في تطور حياته النقدية ، وهي مرحلة النقد الوصفي التحليلي .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التي قضاه الدكتور مندور أستاذاً محاضراً بالمعهد العالي للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثاً طويلاً عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس في الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول في فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن ، وهي الفن الملحي

والفن الدرامي والفن الغنائي والفن التعليمي . وفى الحلقة الثانية درس فنيين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه . وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الاخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسيجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدي ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلي .

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالى التائرى جزءا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التائرى ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجا قائما بذاته الى أن يكمله النصف الآخر والاكثر أهمية ، وهو العقل التحليلي والوصف الموضوعي ، ذلك لان التائرى ما هو إلا احساس ذاتي خاص لا يمكن نقله الى الآخرين ، بعكس التحليل العقل الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص الى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى ، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » . كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص الى معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحثه ، ولا يستبقى الا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ، فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فردا فريدا لا يتكرر فى أشباه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك .

ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التائرى ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التذوق التائرى لم يرتفع بالنقد الى أن يكون علنا ، لأنه لم تكن قد استقرت للمناهج ولا مبادئ ولا أصول .

ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتأمل والتعميد ، ولذلك ظل النقد مجرد تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى ، ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التي يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الداتية ، الى الموضوعية التي أوشكت أن تحولها الى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هي مرحلة النقد الوصفي التحليلي ، التي قال عنها الدكتور مندور انه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف الى الوصف والتحليل والتصنيف والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه . واستهدف التوجيه منهجا في النقد ، يؤدى بنا الى الكلام عن المرحلة الثالثة والخاتمة في حياة مندور النقدية ، وهي مرحلة النقد الأيديولوجي .

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم توصلها بما سبقها من اراءصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت اليها ، وأعني بهذه الارهاصات الفترة التي قضاها الدكتور مندور في معتزك الحياتين . . السياسية والاجتماعية . ففي فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته الى النضال السياسي ، مرتبطا عميقا وشريفا بالكفاح السياسي للشعب ، مؤمنا بأن المفكر لابد أن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادي في توجيه الجماهير وقيادتها في معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثي المشترك . . الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور : « وكذا أهمية هذه الفترة في دفعه الى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجي : » وقد دفنت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا . ثم لايماني بالفلسفة الاشتراكية . وازدياد إيماني بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا اثناء عملي في الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتي الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة » .

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن بربطهما بالواقعين السياسي والاجتماعي « فوظيفة الأدب في التطوير السياسي ، أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور

المادى والاجتماعى للحياة ، وهو يكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه . • ومعنى هذا أن الادب انكاس لواقع الحياة، ورد فعل لمواقفها، وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الادب لا يمكنه الحياة على المستوى السلبي بل على المستوى الايجابى ، اذ يرتد ثانية الى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير ، ويدفع انسانها الى التقدم والنماء .

ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور الى استخدام منهجه الايديولوجى فى مجال الادب المسرحى والفن التمثيلى ، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة . فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الاطلاق .

على أنه اذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور الى الأخذ بالأيديولوجيا منهجا فى النقد وموقفا فى الحياة ، فإن الذى حدد له انتماءه الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك الحركة التى خاضها مع الدكتور رشاد رشدى وزملائه ، ممن دعوا الى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخافة أن يتحول الى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى الحركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر . • فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن ، يقولون انه ليس للنقاد أن يناقشوا أو يتحكموا فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ •

والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون فصلا تصفيا ، القصد منه استدراج خصومه الى المراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا تخلط بين الادب والحياة بحيث تطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالادب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحى لا يمكن شطره الى شطرين ، وفى هذا يقول الدكتور رشدى « النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلا ، بل من

تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعبر مسافة الخلف الظاهري بين الشكل والمضمون ، على أن نعلم من أنهما يكونان معا في العمل الأدبي وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينكسر على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل في العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل » وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجي ، الذي يهتم بمقتضاها انصار الشكل بالتخلي عن قضايا الانسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل في خدمة المضمون ، وهنا مفهوم جديد في النقد الأدبي ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » .

والذي يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون في تقويم العمل الأدبي أو الفني ، هو الذي أدى به الى تطوير منهجه النقدي في ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التي تركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر .

ومن هنا كانت مناصرته لتفضية الالتزام في الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، « فالأديب الملتزم هو الذي يقدر مسئوليته إزاء قضايا الانسان الحاضر ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسمى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » . وهذا في صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولا « وإنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » .

وأخيرا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجا متكاملا في النقد ، يجمع بين الاحساس الذوقي بجمال الفن ، والتحليل العقلي لعنصره ، والالتزام الأيديولوجي بقضاياها .. تفسيراً وتقويماً وتوجيها . كل هذا في ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة ، وتمرس

طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدا ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا
الجديد ومجتمعنا الجديد في ارتباطهما بواقعنا الاشتراكي المعاصر ،
مما ساعده على أن يكون بحق .. شيخ النقد .

أجل ، ما أشبه مندور بالبطل الأغرقي ~~بجنييل~~ ، الذي خرج من ذاوه
في صباح الحياة ، الى قصر الربة أثينا ، صانعة الدروع ، يسألها أن تصنع
له دروع الفكر ، وتملا جماهيه بسهام الحرية ، ومن قصرها اتجه لفوره الى
طروادة ، مدينة الموت ذات الأبراج السوداء والأسوار العالية ، فراح
يحصارها ويطلق سهامه على أبراجها ، وما كل برج من أبراجها الا صورة
من صور الرجعية ، رجعية الفكر ، ورجعية السياسة ، ورجعية النظم
الاجتماعية ، ومات مندور في معركة النضال ، مات كما يموت أشرف
المحاربين ، جاعلا من تاريخ حياته ، فصلا كبيرا في كتاب نضال هذا البلد
من أجل الحرية .

البعد الرابع في النقد

✻ ٠٠ الاشتراكية نعم ، ولكن بتعطلات ،
أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق
الإنسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها
الطبيعة للبشر .

والديمقراطية نعم ، ولكن بتعطلات ، وهي
ألا تؤدي إلى الفردية المطلقة ، وإلى الحرية
المعربة ، وهي في وجه من وجوهها ترادف
الغليان .

الحقيقة التي تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية في واقعنا المعاصر ، هي أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، وبعد أن توقف طه حسين عن المطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهتزة المواقع ، مبعثرة الاتجاهات ، لا تسجل مستوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردي ، أكثر مما تصدر عن وعي شامل بأبعاد التراث ، وتفاعل حي مع حركة المجتمع . وهي المحاولات التي تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا الثقافية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ، دون أن تعبر عن مدى اعتراكمهم بعلمهم وثقافتهم في جوف هذه الحياة .

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذي يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم ، فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة في رؤسهم وفي أروقة الكليات ، لكي يطرحوها على أرض الواقع الخارجي ، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التي يفرضها هذا الواقع ، فضلا عن تجاوز القلة الطالبة الى الكثرة المريضة من الجمهور القارى .

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور ذكي نجيب محمود والدكتور عبد الرحمن بدوي من ناحية ، والدكتور عبد الحميد يونس والدكتور عبد القادر القبط من ناحية أخرى ، والدكتور علي الراعي والدكتور وشاد وشفي من ناحية أخيرة .^١ غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأولين ناتت بهما عن المشاركة في قضايا الثقافة العامة ، والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرنا على قضايا

الأدب ، ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الآخرين لاقْتِصَار أولهما على مشكلات النقد المسرحي ، واهتمام الآخر بالتأليف الإبداعي في المسرح .

من هنا ألحّت الحاجة إلى وجود الكاتب الشامل أو المفكر الشمولي الذي يحيط بأدب الثقافتين .. العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، فضلاً عن فلسفة العالمين .. القديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشاً في أعماق الشخصية المصرية ، بحثاً عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديداً لإبعادها الحقيقية ، وانطلاقاً بها نحو الأكثر اكتمالاً ، والأقدر على الإبداع .

ومن هنا أيضاً كانت المسيرة الحية والصاعدة التي حاولت أن تتعرف بطول الوادي وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية في الفكر والأدب ، وهي المسيرة التي تمثلت أكثر ما تمثلت في كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، ولم يكن لويس عوض إلا استمراراً وإعياً لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدها رابعاً يضاف إلى هذا الثلاث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية .

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية محسب ، بل هي أيضاً علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحاً أساسياً من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثهم بيده عاماً بعد عام لكي يسير في طريق النضوج ، وكان الرجل في ذلك الحين مقيلاً على العلم والمعرفة بعقل متقصد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشة بكل المعاني التي تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدأ ثلاثهم في خياله الملتهب « كالثلاث من الآلهة متوجين على دولة الفكر » ، وإن بدا له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التي لا تعرف الحدود في قتال أعداء الشعب والحرية » .

أسمعه يقول في كتابه دراسات في النقد والأدب : « إن الذي حرث أرض فكري هو العقاد ، وإن الذي بذر فيها البذار هو سلامة موسى ، وإن الذي شق ثبته وتمهده حتى زكا وشذبه تشذيباً هو طه حسين ، وما جدوى الفرس والسقيا في أرض لم تحرث ، ولم يشقق أديمها مساعد الفلاح ؟ » .

ومكذا كان العقاد في عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ، وعلى ذلك فإن أية محاولة تقييمية لكتب لويس عوض وكتاباته ، لا بد لها من أن تقف وقفات أطول

عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكي يتسنى لها أن تتعرف على مجاور فكرة ،
وعلى منهجه النقدي ، وعلى موقفة من ريفك الأدب بالحياة •

أما **العقاد** فترجع معرفة لويس عوض به إلى فترة باكراً ، إلى تلك
الأيام التي كان لا يزال فيها صبيًا يسمع اسم العقاد يتردد على لسان
أبيه ، ويقرا العقاد السياسي قبل أن يتعرف على العقاد الأديب ، وتترأى
أمامه صور العقاد : « كهرقل الجبار الذي كان يستحق بهراوته الشهيرة
الأفاعي والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر في الحياة » •

ولم يقف افتتاح لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقالاته بالبلاغ
والبلاغ الأسبوعي ، بل تعدى ذلك إلى التشجيع له في المدرسة ، حتى لقد
شارك في إنشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « **العقاد الصغير** » •

وكانت معارك العقاد السياسية هي الطقس الفكري الذي استنشقت
فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأريج الذي كانت تشوبه من حين
لآخر رياح السموم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع **محمود
محمود** الذي أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذي عطل
دستور ١٩٢٣ إلى أجل غير مسمى ، ومعركته مع **اسماعيل صليبي** الذي
أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذي ألغى دستور ١٩٢٣
معلنًا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع **الملك فؤاد** الذي كشف عن نوايا
حل البرلمان ، فتصدى له العقاد في مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة
بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد من أجل صيانة
الدستور •

والذي يهمنا الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعًا تكاملت صورة
العقاد في نفس لويس عوض ، باعتباره شابًا من ذلك الجيل الابن المسروق ،
جيل المثقفين في أواخر العشرينات ، الذي كان يرنو إلى العقاد « بطلا فردا
حمل وحده تبعات النضال الوطني والدستوري في قيادة المثقفين » إلى أن
انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجماهيرية العريضة ، ليقف إلى جوار
حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، تاركًا لواء الكفاح المثقف لمن انسلك
يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين ، متقدمًا الطليعة الثورية ومقتربا
أكثر من الجماهير ، وإعنى به طه حسين الذي لولاه لبقى العقاد وحده
يحمل اللواء •

وكان من الطبيعي بالنسبة للمثقف الناصر لويس عوض ، أن ينهض
يده عن العقاد ليلتفت حول طه حسين ، وكان القدر الذي لم يشأ لهذين

العملاقين أن يلتقيا في معسكر سياسي واحد ، ولم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا في نفس ذلك المثقف الشباب ، الذي سيحمل عنهما اللواء فيما بعد .

على أنه إذا كان لويس عوض قد تعلم في فناء المدرسة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقانيم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغي أن تطهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا إليها العقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية في الرأي العام المصري ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنني أحب الاحتياط في القول لقلت أن العقاد أبو الاشتراكية المصرية » .

أقول أنه إذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه في فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض . أما بذر البذور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على طه حسين « أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال تقاضى الحياة ، ومن خلال الغير والأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل في صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يكن توزيع الثروة القومية على الشعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هي حرية العلم الذي هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظري الحر الى واقع عملي حي ، تمثل في الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب ، إيمانا منه بأن الحرية السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التي تؤمن بأن التجديد في الفكر لابد له من التجديد في المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ، ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل قم ، في الوقت الذي كان يوفر فيه العلم لكل ذهن ! وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأنواره الفكرية في فلسفة الفن ، وفي الميتافيزيقا ، وفي إيمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالحق والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا

بنقائص الحياة ، وكأنما الطائر الذي كان يحلق بجناحيه في القضاء ، نزل
ليسير بقدميه فوق الأرض • أو « الهيولى » ناقصة التكوين ، وجدت
« الصورة » التي تجعل منها شيئا له ملامح وله سمات •

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدي طه حسين هو الإيمان
بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن في الفكر والسلوك ، بل والتماس
الجمال في هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار
المعادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمي سواء في التعبير أو في
التفكير ، فبدون المنهج العلمي لا يصبح الأدب إلا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة
سوىثرثرة •

ولكن • • ليس بالحرث وحده تنضج الأرض ، وليس بالبذور وحدها
ينمو النبات ، وإنما لابد من الري والسقيا لكي يؤتي الزرع ثماره ، وكان
سلامة موسى هو المصرف المائي الذي روى منه لويس عوض حياض فكره ،
حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض الممتعة لكي يرى الهواء
وضوء الشمس • • أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ،
والكثير جدا ، وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الأقانيم » هو أنها لن
يكون لها معنى إلا إذا صفت تماما من الفيبيات ، ولن تكون ذات قيمة
إلا إذا حيل بينها وبين كل تفكير محبى •

وكان تخرج لويس عوض في الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه
في جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، إذ احترف الأدب ، وتصلحك في
القاهرة ، وسكن في حارة السقاين ، وأكل سردين العلب في الفطور وفي
الغداء وفي العشاء حتى تلفت أمعاؤه ، فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون
من أبناء جيله من ارتباط الثقافة في أذهانهم بالانعزال عن المد الشورى
التحررى سواء في وجهه الديمقراطية أو في وجهه الوطنى ، وبهشمتهم عن
ينقلد منهم من ذلك المرح الخطير بأن يجمع بين الامامة الثورية وامامة
المثقفين ، معلما إياهم ألا تعارض هناك بين الثورية والثقافة ، بل معلما
إياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار •

أقول إن هذه الفترة الغريبة في حياة لويس عوض ، هي التي عجلت
بانفصاحه ثقافيا ، وكانت البتة التي انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت
فيها أفكار عديدة ، وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له في هذه
الفترة « كاتشاف قارة بأكملها » على حد تعبيره •

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محروك

التاريخ ، وإنما هو ابن المجتمع ، والمعبر عن إرادة المجتمع ، وليس هو الفرد المطلق ، وإنما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحرريات السياسية وحدها بلا معنى إذا لم تتدفع بالضمانات الاقتصادية وليس الملك وأعدائه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضا الكثيرون من أبناء الطبقة البورجوازية ، ذات الثبرة العالية في الوطنية ، ومع ذلك فهي تقف موقف المستغل من الشعب ، ومن ثم فإن فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير في معركة كاملة ، سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج .

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد في الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة ، وتم تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يمانى طرفى النقيض فى السياسة ، وبعثنا يحاول أن يجد المركب العائلى الذى يجمع ما بين النقيضين .^{١٠} الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ .

ومن ذلك المعلم الكبير أيضا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تمثيل جميل ، وإنما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الاديب لا يمكن أن يكون اديبا الا اذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا الا اذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن فرويد وادلو ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند هنتال ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين ، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الفابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر . أن يعيد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الاديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف تمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هي نافعة أو غير نافعة ، فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان .

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذى أيقظ العقول » استطاع لويس عوض أن يضع قديبه على عتبة القرن العشرين ، لبعضه بعقله ووجدانه فى القرن العشرين ، ويفكر فى اهتمامات القرن العشرين ، ويحس بمشكلات القرن العشرين .

غير أن لويس عوض فى وقوفه فى مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدري من أين ؟ وإلى أين ؟ وإنما هى وقفة الواعى والواعد ، الذى أفاد من معطيات من سبقه من الزواد ، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التى يعيشها ، وحاول بوضوح بصيرة ، ولكن بارادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يمانىها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديبى » الذى طالما ألغته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعل المستوى السياسى كانت « الشخصية المصرية » تباين اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فضلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وتآرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ، ولكنها جميعا لا تقدر على إيجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ، فالحزب الوطنى وعلى رأسه « مصطفى كامل » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقدم دعوته الوطنية على أساس دينى ، يتمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الإسلامية أو الوحدة الإسلامية ، وحزب الأمة وعلى رأسه أحمد لطفي السيد رغم رفعه شعار « مصر للمصريين » إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الإصلاح الاجتماعى الهادئ ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد بأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا فى الإفادة من الانجليز بقدر الامكان . وحزب الوفد وعلى رأسه سعد زغلول رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، إلا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثورته الحادة العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩ ، الى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك إيذانا بانتهاء الكفاح الوطنى ، وأشهارا لافلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر .

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى ، على المستوى الاجتماعى ، كانت « الشخصية المصرية » تصانى مغاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى

للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ، وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا في أثون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى . وكان هذا جميعا هو المخاض الذي يصور ميلاد الدولة الحديثة في مصر . منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التي نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة في علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ، وقد تجسد هذا الميلاد في ثلاثة أفكار محورية هي نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديمقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ، وهي الأفكار التي ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر في ذلك العصر ، هم عبد الرحمن الجبرتي ، ورفاعة الطهطاوي ، وأحمد فارس التتاي ، الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا في مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذين بنى عليه الفكر المصري الحديث .

أما على المستوى الروحي أو الحضاري فقد كانت «الشخصية المصرية» تعاني ما عانته على المستويين السياسي واجتماعي من زلزال باطني عنيف ، كان هناك فراغ عقلي أو خلل فكري خطير ، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وإن كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبي الثقافي الأكبر » الذي سار جنبا الى جنب مع « الزحف الصليبي السياسي الأكبر » ، وقد تمثل الزحف الأول في جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب « الحضارة الاسلامية » كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » الا أن تكون « متعاطية » غير معطية ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة » غير قادرة على الزيادة .

وسط هذا الفراغ الروحي الخطير ، ظهرت الدعوة التي تنادى بانصهار الشخصية المصرية في الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شأنها في ذلك شأن الاغريق والرومان ، فاذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسبر الحضارة المصرية في نفس الطريق ؟

وكرد فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التي تؤكد أصالة الفكر الاسلامي والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون بتراث اليونان ، وهي الدعوة التي نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التي يستظلها تراث الاسلام .

واذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدلويون ، فقد كان من الضروري ايجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفكر ، وعالية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعا مقومات الانسان المتحضر فى العالم الحديث ، الذى يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان . وعلى ذلك ، فلا ضير على الاطلاق اذا اخذنا من الحضارة الغربية اسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل اسباب تقدمها الحضارى بوجه عام .

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على ابعاد « الشخصية المصرية » هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للانسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزواجر والأعاصير ، وكان هذا التعرف قد اخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، واخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام . فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التاكيد على بعد التاريخ المصرى . . القديم والحديث ، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، تاصيلا لأسباب قوتها ، واستئصالا لنواحي ضعفها ، استعدادا للدخول فى معركة الحضارة .

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدورا عن كل هذه الحفليات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرتنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشق تيار النقد التفسيري الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع ، والفن لمناصرة الحياة .

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ، معبرا من « الناحية التاريخية » عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبارين ، الازدهار القديم الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم منها الشورى حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، والازدهار الجديد الذى جاء بمجيء الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى الآن .

أما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التآزم الشديد في كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التي تمثل الأدب الرسمي ، والقوى الثورية التي تمثل الاتجاهات الجديدة في الأدب بوجه عام . وقد عبر لويس عوض عن هذا التآزم الشديد الذي بلغ الذروة بقوله : « كان هناك في الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك تقديراً أن اعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والمازني ، فضلا عن الزيات وتيمور وأبو حديد ، والصابوي محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعاً قد استنفدوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان إيذاناً بتجميد الكفاح الوطني والكفاح الدستوري ، وإيذاناً أيضاً بتحول هؤلاء الأعلام الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمي ، والأدب الرسمي وحده .

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن تكون كاملة ، ولكنها في الواقع الهيمنة الرسمية التي تعبر عن موقف الأجهزة أكثر من تمثيلها عن حركه الواقع ، والتي تطل على هذه الحياة من الخارج بدلاً من أن تعيشها من الداخل . . أجل . . لقد كان مضمون الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاستمرار ، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية وما إليها من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف صراحة الى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية في الحياة . وكان من جراء ذلك أن انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن محتواها ، تماماً كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعي عن المجتمع ، بل تماماً كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك الحياة .

غير أن الأزمة التي بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم الذي لا يريد أن يموت ، والجديد الذي لا يستطيع أن يولد ، لم تكن بالشكل المطلق الذي يهدم ما بين الضفتين من جسور ، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال ، فظهور توفيق الحكيم فوق مسرح تلك الفترة ، وملاحه أفرانها الضخم بانتاجه الأدبي الوفير ، كان له أهميته التاريخية . . . كقنطرة بين ثورتين وجيئين وازدهارين كبيرين » .

من فوق هذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث
أثرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والاثمار التي
كفلتها الثورة ، والتي لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن
يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الأرض ، وإذا كان قد قدر لهذه
الجنود أن تثمر فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء
المجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة في كل فرع من فروع الأدب
.. في الشعر ، وفي المسرح ، وفي النقد ، وفي الرواية ، وفي القصة
القصيرة ، فانما يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل
في بذور هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ
والكاتب الذي نكتب عنه الآن .. لويس عوض .

أما محمد مندور فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية
عامة في النقد ، ترتد بجذورها الى النقد المنهجي عند العرب ، وتمتد
بهذه الجذور الى النقد الأيديولوجي المعاصر ، وهي المحاولة التي جعلت
منه على مستوى التنظير والتطبيق شيئا حقيقيا للنقاد المحدثين ، وأما
نجيب محفوظ فقد ظل لسنوات طويلة يعمل في صمت لكي يضع الأسس
الحقيقية للرواية المصرية ، في أرض خلقت تماما من كل سابقة لهذا الفن
المجدد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباهما الشرعي بدلا من
جدها الروحي البعيد . وأخيرا يجيء لويس عوض متحملا مسئولية رصف
الطريق أمام الأدب الجديد ، يرفعه شعار « الأدب في سبيل الحياة » ،
ومناداته بفكرة الأدب الإيجابي الهادف ، أو الأدب القائد للمجتمع ، وتركيز
اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع ، على أساس فكرنا
الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن لم نقل مما يتوافق والجمعية
التاريخية ، أن يجيء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية
في جريدة الجمهورية ، باعتبارها أول جريدة أنشأتها الثورة ، إذانا
باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، وإعلانا بأن مرحلة
جديدة قد بدأت في حياتنا الثقافية . وليس أدل على ذلك من شعار
« الأدب في سبيل الحياة » الذي رفعته صفحة الأدب في ذلك الحين ،
فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حوله من التف
من شباب المدرسة الجديدة في الأدب ، وأما ما أواجهه من معارك أدبية
حول انفصال الأدب عن الحياة ، والمطالبة بإقامة الصلة بين الأدب
والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التي قامت بين قطبي الأدب التقليدي : طه حسين والعماد من ناحية ، وبين جناحي الأدب الجديدة : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع ، وهي باختصار المعركة التي أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذي تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذي تلخصه عبارة « الفن للحياة » .

وكان المعسكر التقليدي في ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصص ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويوصل بين الأدب والحياة ، ويعفى الأديب من أي التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا في مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « إن الأدب يجب أن يظل عزيزا مرتفعا متعاليا ، وألا يهبط ليكون في متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالته جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التي من الأفضل لها أن تظل مترفة عزيزة المثال ، من أن تهبط لتكون في متناول كل يدها ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التي تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا بما سر جمالها ، ولا ما إذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق في الوجود ، وهو الذي يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتعبير الفلسفي الهولي أسبق على الصورة في درجات الوجود . وهذا الاتجاه النقدي الجديد الذي عبر عنه الناقدان الثوران في المائيفستو الذي أصدره بعنوان « في الثقافة المصرية » هو الذي تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع .

والذي يعيننا الآن من أمر هذه المعركة ، هو الموقف الذي اتخذته الدكتور لويس عوض ومعها الدكتور عبد الحميد يونس إلى جوار شباب النقد الجديد ، وإيمانها بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو

أفضل وأتفع وأكثر فائدة للحياة ، فضلا عن إيمانها بضرورة تحمل الأدب أو الفنان لمسئولياته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو فيما يصادفه من تجارب الحياة •

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل دائما عبارة « الأدب في سبيل الحياة » بدلا من « الأدب في سبيل المجتمع » لأن الحياة في رأيه أشمل من المجتمع ، وهي في رأيه تضم الجانبين الفردي والاجتماعي • • الفكرى والمادى • وهذا ما عبر عنه في مقاله القديم « الانسانية الجديدة » ، المنشور في العدد الأول من مجلة « الرسالة الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل أدب إنما يكتب في سبيل الحياة ، والفرق بين أدب راقى وأدب متحط هو أن الأول يكتب في سبيل حياة عليا ، بينما يكتب الآخر في سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ، وأعلن الدكتور لويس عوض في هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ في سبيل الحياة • أما وظيفة الأدب فهي تجديد الحياة بالخلق وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيد بها خصوبة وتجذرا وثراء ، وهذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الإنسان من حيث هو إنسان •

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور يربطه الأدب بالحياة بدلا من المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل الحياة الانسانية بعامه ، فضلا عن تقديمه الخصائص الانسانية العامة على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتماعية المرهونة بحدى الزمان والمكان ، إنما كان يضيئ بفهم الناقدين انتائرين لمعنى الالتزام ، ومعنى الأدب الهادف ، ومعنى توجيه الأدب لخدمة المجتمع ، لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة ، أن تستكمل بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هذه المرة الدكتور لويس عوض والدكتور محمد مندور في جانب ، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف في الجانب الآخر ، ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة ، بحيث تصبح الحياة هدفا للأدب ، ولكن لأنهم غالوا في الدعوة لتسخير الأدب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى حدا بالدكتور محمد مندور إلى أن يسخر منهم تلك السخرية المريرة عندما وصفهم بأنهم أصحاب « الأدب الهاتف » بدلا من « الأدب الهادف » •

وكان من الطبيعي وسط غبار هذه المعركة ، أن يعاد النظر في مفهوم « الالتزام » والفرق بينه وبين « الالتزام » ، وهما المفهومان اللذان حدد

الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن إيمانه بضرورة الالتزام في الأدب والفن ، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة إلى الكافة من بني الإنسان ، كما أعلن إيمانه بأن الالتزام ينبغي أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام إذا خلا من المعرفة عرض الإنسانية للفكر الرجعي ، وإذا خلا من الاختيار الحر تحول إلى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندي أن الالتزام بالإنسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الإنسان عندي مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة إلى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الإنسان . ولكن مجرد النظرة إلى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خليق بأن يلهمي المفكرين عن أن أهم ما في العامل والفلاح هو أنه إنسان . فإن كان المراد بالنسبية نبروليتاريا هو انتقاد الإنسان في الطبقات الشعبية ، فأنا موافق على هذا وأدعو إليه . . . واعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء في ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » .

غير أن السؤال الذي سرعان ما يثب إلى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومي الالتزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو « الالتزام بماذا ؟ » أو بصيغة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما ، وحتى في مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغي رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئوليياته بإزاء المجتمع والحياة . بل أكثر من هذا ، فإن مدرسة « الفن للفن » أسرفت في الطريق الضال حين دعت إلى عبادة الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة إلى الفضيلة أو من الدعوة إلى المجتمع فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الإحساس بالجمال في نفس الإنسان .

والخطأ الفادح الذي وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن إلى حد السباجة

بمزولها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه . وقد عزلت مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو شرائع الا ما يرسمه الجمال . وفي مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هي اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التي لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش . »

هذا في الوقت الذي نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا . بكير ، فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبغي أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو ما يعبر عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة ، وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى خدمة أى شيء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير ، تغيير واقع الانسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، وليس هو التزام بشيء أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه والحياة نفسها ، فالانسانية لا تطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها ظروف الحياة . وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا يقفه الانسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يقول **أنجلز** : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالناس هم صناع التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة ، والموقف الاقتصادى ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل فى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام » .

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجعل من

الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية ، وبهذا أيضا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء على الكل ، ويشط عن مجاله الشرعى فيخرب المجتمع .

وهذا فى يقين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التى تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعانى والوجوه » . وهذا فى يقينه كذلك : « ما يجعل من اشتراكيتنا مذهبا انسانيا يسعى لخدمة الحياة الإنسانية .. المادية والروحية ، مجتمعها وأفرادها ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فى حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر » .

« الاشتراكية إذن كما لفهمها مذهب انساني ، والأدب الاشتراكي كما نفهمه أدب انساني ، ويستوى أن تقول « الأدب للحياة » أو « الأدب للإنسانية » .

والكلام عن الالتزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد ، فالى أى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا ، سواء فى تقييم أعمال الأديب أو فى توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة فى اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقافى ، وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ، وإنما الذى يمارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد الى « نقد بوليسى » يستعبد السلطة على الكتاب ، أو « نقد غوغائى » يستثير غرائز الجماهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلا من أن يوضح المسائل يثير القبار فى وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات .

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب إليه **وجيه جاردوى** بقوله فى كتابه « ماركسية القرن العشرين » أن « أشق الأمور ليس دائما أن تحل

المعضلات .. بل هو: أحيانا أن تطرحها » . بمعنى أن الناقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهي به ، يصبح سلوكه محكوما بنوع من الآلية والميكانيكية ، التي قد لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر .. موقف الالتزام . فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام، وإعادة النظر في موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما سياسيا ولا فلسفيا ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة « تفكيرا بوعى في واقعنا » ، وبمقدار ما تكون السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كان لزاما على الناقد أن يتوخى الظروف التي يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ، فنفس الكلام الذي يمكن أن يقال في ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين ، اذا كتب في ظل فلسفة اجتماعية موجّهة ، قد ينتهى بحدوث السلطة أو باعتداء الفوضى على الأديب أو الفنان .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية عنده معناها المسئولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام الرأى العام وأمام التاريخ » ، ولكن الذي يرفضه ويقف ضده هو « إقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم » . تماما كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش في ضمائرهم عن نواياهم الباطنية ، دون التقيد بنص ما يقولون » .

وهو ما حدث في الحركة التي دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذي يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . فحرية الواحد منهما من حرية الآخر ، وحريةهما معا كما السائل في الأوانى المستطرفة ، اذا زاد هنا نقص هناك .. والعكس صحيح !

غير أنه اذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقي للموقف النقدي الذي اتخذه لويس عوض ، والذي استطاع من خلاله أن يقود كتيبة بأكملها من الأدباء الشباب ، ممن يجتولون اليوم مكان الصدارة في حياتنا الأدبية ، ومن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يمبروا بصلق عن الوجدان الجديد لصر الجديدة ، فلا بد لنا وعيا بأبعاد هذا الموقف أن نعود

قليلا الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما سماه الدكتور محمد مندور بمنهج النقد التفسيرى *

والواقع أن البواكير الأولى لهذا المنهج ، يمكن تلمسها فى الفترة التالية لعودته من إنجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون إصدار أحكام تقويمية سواء بالجودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن تكون هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون اجتماعى . وليس من شك فى أن هذا الاكتفاء المرحلى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه الأكاديمى ، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متعارضة ، وأمام مذاهب الأدب الإنسانى مهما كان رأيه فيها ، فكثير من الأدب الإنسانى العظيم الذى دخل تراث الإنسانية أدب رجعى أو أدب محافظ ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يفض من قيمته الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الإنسانية *

وهكذا اقتصرت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية بالدراسة ، لاعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافته الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استنادا الى القول النقدى المأثور : « ان شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة » ، بمعنى أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال *

وهذا هو ما فعله لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبل الثورة وهى : « بروميشيوس طليقا » للشاعر الكبير شيللى ، وفى « الأدب الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » . وفى مقدمات هذه الكتب الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية ، الا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية فى التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف فى رومانسية شيللى مثلا تمبرا عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية *

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومفاهيمه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على

هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الادراك وحده على حد
تعبير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على
الاطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها
تقدم البشرية » .

والذى يعنينا هنا الآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسب به
منهج النقد التفسرى عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى اعتباره
التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالحتمية التاريخية ، ولكنه فى
الحقيقة يتجاوز هذا « لأنى مع إيمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير
بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام
والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه . وتفسير ذلك نقديا أن
الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت
الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولاً وتكاملاً ، فهو قد
استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك
التي تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات الأدبية
والفنية على أنها ثمار لمعقريات مفردة ، كما استعان بالماركسية فى تصفية
أفكاره الليبرالية والإيمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة لهما أثر كبير
فى تشكيل فكر الإنسان .

ولكنه رغم هذا جميعه ، ظل على اعتقاده بأن الإنسان ليس مجرد
متفاعل بالبيئة أو بالمادة ، وإنما هو أيضاً فاعل فيهما ، وقادر على أن يضيف
اليهما من عنده شيئا بل أشياء . وتلك هي إحدى المشكلات النظرية التي
واجهها لويس عوض وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية الى المادية
الجدلية ، أو من النقد التفسرى الى النقد التاريخى ، إذ كيف يمكنه أن
يجد حلا للتناقض المائل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ؟

وإذا كانت هذه المشكلة هي نفسها المشكلة التي سبق أن تصدت
لها **لوذا لكسمبرج** فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ،
وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا يفر منه ، لأن
الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد والا . كانت جبرية ميكانيكية ، فقد
أضاف لويس عوض الى ذلك أن مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد من
مسئوليته ، وأن التزام الإنسان بمسئوليته فردا كان أو جماعة « إنما
هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه عام .

فإذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض :

« أن تعطى اهتماما أكبر لدور الفرد في صياغة التاريخ ، دون أن نفع في الحرافة المضادة ، وهي تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المازق الذي سبق أن واجهه العقاد ، حينما تم تجميد الكفاح الوطني بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد في ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عشا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان المسلمين وبدايات الشيوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدلون .

وفي هذا المازق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا النقيضين ، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسار المتطرف أو ما يسمونه بالشيوعية ، لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل فلسفة تذيب الفرد في الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين المتطرف أو ما يسمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديسه لذات الحرية يعصمه من كل فلسفة تقوم على الغيبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة الا ارادة الايمان !

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المازق العقائدي ، الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ، فعن طريق « الاشتراكية » استطاع أن يصفي أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن إيمانه بالحرية ، وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفي ما تتضمنه الاشتراكية وكل تأليه للجماعة ، من مقومات المسؤولية الملائمة عادة للفكر الاشتراكي ، وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه في المنطق المرحجة بين الاشتراكية والديمقراطية » ، وتلك هي كما يسميها « الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية » التي هي بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين .

وأسمعه يقول :

« فلا اشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها الطبيعة للبشر » . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي ألا تؤدي الى الفردية المطلقة ، والى الحرية المعرصة وهي في وجه من وجوها ترادف الطفيان ،

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذي واكب بفضل حركة الواقع من حوله باستمرار ،

وإذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل في المرحلة الأولى تعبيراً فلسفياً وأديباً ، فقد استطاع في المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعداً سياسياً ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيراً سياسياً مباشراً .

إنه مهما يكن من شيء ، فإن لويس عوض بحق معلم ، وصاحب اتجاه ، وأحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، إنه رائد شامخ ، وهو محط أولئك ، وهو آخر من بقي من جيل مضي ، جيل البنائين ، ولن نخطئ في شيء إن قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ .

أزمة الأديب من أزمة الناقد

❦ هكذا أصبح النقد وسيلة للارتزاق
وحرقة يمارسها أى جرى ، بدلا من أن يأخذ
النقد دور الرقابة الصحية ، وبدلا من أن
تساير الحركة النقدية قوى الإنتاج الفكرى ،
وبدلا من أن يصبح النقداد فى طبيعة حياتنا
الثقافية ليميزوا بين الفن والالفن ، بين الأدب
واللادب ، بين الثنى واللاثنى .

وجاء النقاش قطعة حية نابضة من حياتنا النقدية ، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفي ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير ، اعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبية والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شيئا ممتسقا جائرا مقروضا عليها من الخارج ، بدلا من أن يكون نابعا من داخلها ، معبرا عن عبقرية لفتنا العربية ومزاياها في الفن والتعبير .

وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التي لا تجعل منهم نقادا بمقدار ما تجعلهم بحثا ، يصدر عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتي ، دون أن يشكلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة في النقد ، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط في الفكر والحياة .

وإذا جاز لنا أن نصف أكثر « البحوث الأكاديميين » بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تترك بلمها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التي تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا وجه النقاش وغيره من كوكبه « النقاد الصحفيين » الذين استطاعوا بمعايشتهم النقدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعي الفردي والنظرات الجزئية ، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطلق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدرکوا أهمية العلاقات الوظيفية في إقامة النظرة الكلية العامة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الأصيل والمعاصر في وقت واحد .

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة في المسيرة الصاعدة نحو إقامة نظرية

عامة فى النقد ، تمير عن أدبنا العربى الحديث ، وهى المسيرة التى بلغت ذروة قصوى عندما دعا الدكتور محمد مشكور الى المنهج الأيدولوجى فى النقد ، وهو المنهج الذى يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمنصرة الحياة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر * غير أنه إذا كانت دعوة شيخ الزناد فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة ، فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، فى طليعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والذى تزعمه الدكتور لويس عوض ، ثم الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الراقى الملتمزم والذى تبلور على يد محمود أمين العالم *

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف ، أى الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهى الفكرة التى نادى بها الاتجاه الثانى ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الساقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع ، وإلى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته إزاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يضى بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، أعنى أن يضى نحو تأكيد البعد السياسى فى قضية الالتزام ، وهو البعد الذى تجلّى بوضوح واضح فى كتاباته النقدية الكثيرة ، والذى تبلور فى أهم كتبه : « أدباء معاصرون » *

فبعد رجاء النقاش أنه إذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فإن هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى من ناحية ، والتى تساعد على إقامة النظرة الكلية العامة من ناحية أخرى . وعلى ذلك فالحياة التى يحيها الأديب ليست مدركا فى ذاته يستغنى عن التعيين ، وليست مفهوما ميتافيزيقيا تصدر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وإنما الحياة فى ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشعبة ، والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما ورائها من واقع تاريخى ، وهذه الجوانب مجتمعة هى التى تحتج محصلتها النهائية فى مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التى تؤثر

تأثيرا مصرية في حياة الشعب ، وتؤثر بالتالى فى استجابة الأديب أو الفنان .

من هنا كانت دراسة الظروف السياسية التى وجد فيها الأديب وأوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، فإذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذى يمارس فيه نشاطه السياسى . . الحزبى أو التنظيمى ، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيه بفكره الأديب وتناجه الفنى عن موقفه من الأحداث . وإذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره القوى الواضح فى المصور الماضية ، فهو أشد ما يكون وضوحا وتأثيرا فى العصر الحديث بعامة ، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص . فالباحث فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين ، لا يكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، ولا كيف نستطيع أن نفهم كتابات جمال الدين الأفغانى ومقالات محمد عبده ما لم نربطها بسطوة المستعمر البريطانى فى ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثانى عن أرض مصر هو الذى أدى الى التقائهما معا فى باريس ، واصدارهما معا جريدة « العروة الوثقى » التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة ، تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة التى أخذت تطفى على أقطار الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى .

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثل عبد الله النديم من زجل الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقالة الى خطابة ما لم نفهم قبلا الظروف السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب . فإذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الانجليزى من ناحية ، وللهجوم على خصوم الوطنية والعروبة والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب .

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذى لا يمكننا أن نفهم كتابيه العظيمين « تحرير المرأة » ١٨٩٩ و « المرأة الجديدة » ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت اليها البلاد ، والتى استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث هى جتس كما فعل هانوتو ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين كما فعل روثان ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل داوركو ، فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن موارد العلم وميادين الحياة ، وذلك فى رايه راجع الى الطبيعة المصرية

درجوه الى الدين الاسلامي ، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تأخرهم الى الحكم الاستعماري الفاسد ، وأن ينهض برسالة الإصلاح الاجتماعي ، وبخاصة في ميدان المرأة .

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الريادي الكبير الذي قام به **أحمد لطفي السيد** في حياتنا الثقافية ، ما لم نرده الى الظروف السياسية التي دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصدر لطفي السيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر المصري الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، كذلك لم يعمل لطفي السيد على انشاء الجامعة الاحلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعة ، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكري .

وهكذا .. هكذا الحال بالنسبة الى الكتلة المثقفة من رواد الفكر والادب في تاريخنا الحديث ، سواء منهم من جاء في المرحلة الاولى من مراحل تضالنا الثقافي ، وهي المرحلة التي امتدت من لحظة الاحتلال البريطاني الى نهاية الحرب العالمية الاولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، أو من وقع منهم في المرحلة الثانية ، وهي المرحلة التي امتدت خلال فترة ما بين الحربين ، ولم تقف عند حد الكتابات الادبية والسياسية المباشرة ، بل تعدت ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعاني الاستقلال ، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق الاسلامي أو من الغرب المسيحي ، وقد احتوت هذه المرحلة على كتابات **العقاد** السياسية وعبقرياته الاسلامية والمقالات التي كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات **محمد حسين هيكل** سواء ما جاء منها في صحيفة السياسة الاسبوعية ، أو ما تناول فيها سير أبطال الحرية ، وكذلك كتابات **سلامة موسى** عن حرية الفكر وأبطالها في التاريخ سواء في كتبه المعاصرة أو في مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن **طه حسين** ودعوته الى حرية البحث العلمي ، الى جوار ثورته الكبرى في ميدان التعليم .

اما المرحلة الثالثة التي امتدت من الحرب العالمية الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتي تميزت بالبحث في الأسس الحيقية لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التي تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونما انزعاج عن ابداعات الخلاقين في كافة مناشط الابداع الفني ، والتي برز فيها **توفيق الحكيم** في كتابة المسرحية ، و**نجيب محفوظ** في كتابة الرواية ، و**يوسف اندريس** في القصة القصيرة ، و**صلاح عبد الصبور** في قرص الشعر .

فهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسي ، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعي ، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الأدب تعبيرا عن وجدان المجموع * ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش « بمنهج » السياسي في النقد ، الذي يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية ، لتناول هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد والتقييم *

وانا هنا استخدام كلمة المنهج تجاوزا ، لا لأن المنهج بتعريفه الاصطلاحي لا تكاد نثر عليه في كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف الذي يعني مجموعة من الأفكار المتبلورة التي تمضي في اتجاه واحد ، وتؤدي الى تصور ذهني شامل لمسائل الفكر والأدب والفن ، ولكن لأن المنهج بالمعنى السياسي الذي اسلفناه لم يتبلور بعد في يدى رجاء النقاش ، وان كنا نثر على شكله الأكثر تخلفا في كتابة « أدباء معاصرون » ، بمقدار ما نثر على مراحل الحقيقة في كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصة كتبه الثلاثة « في أزمة الثقافة المصرية » ١٩٥٨ و « أدب وعروبة » ١٩٦٢ و « أدباء ومواقف » ١٩٦٦ ، والتي تنقل فيها من الفكر الوطني الخالص ، الذي يوظف الأدب والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، الى الفكر الوطني القومي ، الذي يؤمن بالانسان العربي أشد الإيمان ، ويطالب الأديب أن « يكتب » من أجل تعميق وجدان ذلك الانسان وأن « يعمل » أيضا من أجل وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه في الحياة ، وأخيرا الى الفكر الاشتراكي التقدمي الذي يؤمن بدور الأديب أو الفنان في قيادة معارك شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، والالتزام بمصير الإنسانية من حوله ، وهي المرحلة التي أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا في كتابه هذا « أدباء معاصرون » الذي اتضحت فيه ملامح ما سميناه بالمنهج السياسي في النقد ، والذي يتخذ من السببية المتبادلة بين الأديب أو الفنان ، وبين الظروف السياسية في عصره ، مفتاحا لفهم كل من أديب وظروف عصره *

أقول أن منهج النقد السياسي عند رجاء النقاش وان كان قد تخلق في كتابه « أدباء معاصرون » ، الا أنه لم يتبلور بعد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعني أنه في الوقت الذي يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفى السيد ، ومفكر مثل طه حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، ونقاد مثل محمد

مندور ، وشاعر مثل محمود درويش ، لا تكاد تجد مصداقا له في حالة
أديب مثل يحيى حقي ، أو روائي مثل الطيب صالح ، أو شاعر مثل
أحمد زامي .

فالأديب يحيى حقي على الرغم من مكانته الكبيرة في حياتنا الأدبية ،
وعلى الرغم من ريادته في ميدان القصة القصيرة ، إلا أن أدبه في عمومه
هو الأدب الانساني العام الذي يحتو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن
يمترك بأدبه في مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بفنه في الحوار
الدائر حول قضايا الواقع من حوله . وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان
الانسان والارتقاء بلذوقه الفني وحسه الجمالي ، لكنه الهدف الذي يجعل
منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأي . ومن هنا كان
لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه
بما يمكن تسميته بشكل الفكرة ، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش في الفصل
الذي جعل عنوانه « رمز مصر بين ثلاثة أدياء » ، والذي عقده للمقارنة بين
رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، ورواية « زقاق الملوك » لنجيب
محموظ ، ورواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي اذ يقول : « إن فاطمة
النوبية في رواية قنديل أم هاشم هي مصر ، ويحيى حقي لا يخفى هذا
المعنى الرمزي بل يغطيك احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه
يقصد الرمز ويعنيه ، وليس في « فاطمة » حيوية « سنية » في عودة
الروح وذكاؤها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد « حميدة »
عند نجيب محموظ وفتنتها ودمها الحار الفائر وخفة روحها وعذوبتها » .

أن يحيى حقي بحق هو آخر من بقي من جيل مضى ، جيل الرواد في
القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذي ضم بين جنبااته أحمد خيري سعيد ،
ومحمود طاهر لاشين ، وإبراهيم المصري ، وحسن محمود ، ومحمود عزي ،
وحبيب زحلاوي ، وغيرهم من أعضاء « المدرسة الحديثة » في القصة
القصيرة . الذين صفهم يحيى حقي نفسه بأنهم « ... كانوا جميعا من
الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لغتهم مؤرقين به ، لم يسعوا إلى الشهرة
ولا إلى الكسب المادي ، ولا أحسب أن أحدا منهم قد دخل جنبه قرش من
عرق قلعه » كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد : وإن مثابرتهم على الإنتاج
في هذه المزلة الحاققة عن النقد ، وعن المجاورة بينهم وبين جمهور القراء
تقعد إحدى العجائب » .

لهذا كله لم يكن المنهج المسماني في النقد الذي اتزم به رجاء

النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقي ، وبالتالي لم يكن مشروعا عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر غير المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العلامتين .

أما الكاتب الروائى الطيب صالح ، فعل الرغم من أنه كما وصفه رجاء النقاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايته « موسم الهجرة الى الشمال » تأخذك بين أسطورها - كما أخذت رجاء النقاش - فى دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الجبال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، إلا أنه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الأديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال المعارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثيره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله . ويكفى دليلا على ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به الى حد الزواج من فتاة إنجليزية ، ونشر رواياته فى إحدى دور النشر الأجنبية ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه أديب إنجليزى من أصل سودانى ، وحدا ببعض الآخر الى رفضه على الإطلاق .

وصحيح أن الطيب صالح فى روايته يعانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النامية هذه القضية ، بالاستسلام للحضارة الغربية والتخلي عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين ؟ ولكن الصحيح أيضا أنها القضية الحضارية العامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أديب مقاومة وفنه فن تضال . ان « موسم الهجرة الى الشمال » على الرغم من عبقريتها ، إلا انها من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشقراوى أو « أرض البرتقال الحزين » لفسان كنفانى أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين .

وأما الشاعر أحمد واهى فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولوا نقديا ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وإنما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى

عامي ، ينتقى من الألفاظ ما يسهل أداؤه ، ليصب فيه معاني عن الحب ،
لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من
الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وإنما هو يتغنى عن الحب
بمعناه العام ، وهو المعنى المألوف في حياتنا المصرية .. حيث الهجر
والوصال ، والسهد والفراق ، والصمد والمقاء ، إلى آخر هذه المعاني
التقليدية العامة التي يعيها الجميع .. شعراء وغير شعراء .

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا في كتاب يتحدث عن مجموعة
من الأدباء المعاصرين ، ويمتحن ملتزم يتخذ من البعد السياسي ركيزة
محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء . ولعل هذا هو ما أحس به
رجاء النقاش ، فحاول أن يتداركه في مقدمة الكتاب ، حيث يقول : أن
الكتاب يقدم « دراسة عن رامى من الجانب الفني فقط » .

ومع ذلك فإذا كانت هذه الدراسة قد انتهت إلى أن قصائد رامى
« مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللامعة » ، وإلى أن شعره هو
« شعر الصاجات التي ترن رنيناً عالياً يثر في الأذان » ، وإلى أن آراءه
« آراء مختلفة بل متناقضة في الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعي
للكتاب عنه أصلاً ، وفي كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه إذا كان رجاء النقاش قد خافه التوفيق في تطبيق منهجه
السياسي في النقد على أديب مثل يحيى حقي ، وروائي مثل الطيب صالح ،
وشاعر مثل أحمد رامى ، فقد كان موفقاً غاية التوفيق في تطبيق هذا
المنهج على أدباء آخرين .

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقاً في استهلال كتابه بمقال عن **لطفى السيد** ، لأنه إذا لم يكن لطفى السيد أديباً بالمعنى الاصطلاحي المعروف
لهذه الكلمة ، فإن ما تركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية ، كقيل
بوضعه في مستهل كتاب عن بعض أدباءنا المعاصرين . والواقع أننا
لا نستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذي قام به طه حسين في حياتنا الأدبية
والمناهجية بدون الرجوع إلى لطفى السيد باعتباره أستاذ طه حسين من
ناحية ، والأب الروحي للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، وأستاذ الجيل
كما يصفونه من ناحية ثالثة وأخيرة ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض
الأعمال الأدبية مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل أو « عودة الروح »
لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع إلى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت
الجهير في الدعوة التي كان شعارها « مصر للمصريين » . ومن أجل هذا

كله كانت الصلة بين لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة فى بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » .

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين مصطفى كامل وبين لطفى السيد فى أوائل هذا القرن ، وكان محوره هو الكيفية التى تبعت بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تعاني حزنا مريرا ويأسا رائعا ، وتبحث بالحاح عن يخرجها من 'مرارة اليأس وقاع الهزيمة ' . أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشحونة وخياله الجامح انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شيء ، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقل المتزن ان الخروج من الأزمة اما يكون بالإصلاح الواقعى الهادئ ، والعمل المرحلى المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية . والذى يعنينا الآن ادبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج الأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل ، كما ظهرت قصص أخرى تمارض القصص السابقة ، وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الإصلاحى .

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش عن جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثائر أحمد عرابى ، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٢٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء ، هذا على الرغم من إيمانه بالحياة الديمقراطية ، ومبادئه بأقامة برلمان يمثل رأى الشعب * ومثل عزله لمصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعارة المعروف « مصر للمصريين » .

أقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد ، تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا إليها بمقاييسنا الراحنة ، ولكن المنهج السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى التفكير فى تيار عصره . وفى اطار الظروف السياسية الدالمة لهذا التيار .

هو وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها في حجمها الطبيعي ،
وأطارها الصحيح .

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفي السيد من « أن انتاجه الفكري الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى « أن الذي ساعده على أن يحتل مكانه في حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا في تقديرى حكم جائر لا يتفق وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غربنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل سقراط ، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا في وطنه فحسب بل وفي العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية مثل جمال الدين الأفغانى ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة في الشرق الاسلامى بأسره .

إن العالم بحق هو من يؤثر في الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأمامنا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الخمسين كتابا ، دون أن يكون لهم أثر يذكر ، وأمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا في الحياة الثقافية آثارا مدوية . . من هؤلاء مثلا الامام محمد عبده الذى استطاع بكتابه « رسالة التوحيد » و « الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية » أن يشق مجرى عميقا جارفا في حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين ما يزيد على عدد صفحات هذين الكتابين . ومنهم أيضا الشيخ مصطفى عبد الرزاق الذى استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يشق تيارا جارفا في ميدان الدراسات الفلسفية تنتمى اليه الكثرة من الاساتذة الجامعيين من أمثال محمود الحضرى وعثمان أمين وأحمد فؤاد الأهوانى وعبد الهادى أبو ريدة وعلى سامى النشار وغيرهم ، كذلك استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه « مبادئ علم النفس العام » أن ينشئ مدرسة بأسرها في ميدان الدراسات النفسية ، تنتمى اليها صفوة من الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى الدروبي وبديع الكسم ويوسف الشارونى .

أما لطفي السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير الصام فى السياسة والثقافة والتعليم فى مصر ، بل تملأ ذلك الى تطوير عقليتنا نفسها فى النظر الى أمور الحياة . . نظرة عصرية .

ومن لطفي السيد الفكر ينتقل رجاء النقاش الى طه حسين الأديب ،

فيحلل شخصية عميد الأدب العربي وآثاره ، تحليلًا سياسيًا على جانب كبير من الروعة والبراعة معا ، فإذا كان لطفى السيد هو نمط الفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فعند رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ، ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسي محترف ، ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التي ارتبطت بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياها ، التي كان يؤمن بها بطريقته المنيفة الجادة المتطرفة في الإيمان بالاشياء ،

ويدل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين في مطلع حياته الثقافية « بحزب الأمة » ، على الرغم من رغبة هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين في مصر ممن عرفوا « بأصحاب المصالح الحقيقية » ، فإن ارتباطه به لم يكن راجعا إلى التكوين الاجتماعي للحزب ، وإنما كان راجعا إلى تأثره بشخصية لطفى السيد أكبر رأس مفكر في الحزب ، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء المصرية المتحررة في الأدب والحياة . وليس أدل على ذلك من أننا « لا نجد في إنتاج طه حسين الفكري في هذه الفترة المبكرة من حياته ، أي ميل إلى تأييد الاقطاعيين أو النظام الاقطاعي الذي كان يمثل حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية » .

وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لا ينضم إلى الحزب الوطني الذي كان حزبا شعبيا في ذلك الحين ، لأنها كانت الشعبية التي تتمثل في الجانب السياسي دون الجانب الفكري ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية في كثير من قضايا الفكر . من ذلك مثلا قضية « سفور المرأة » وتحررها ، وهي القضية التي آمن بها طه حسين كل الإيمان ، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطني ، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب . ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وإيمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالي فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الإسلامية .

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذي تم انشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف إلى جانب السراي . فعلى الرغم من أن حزب الوفد كان

أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصالحه ، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من الأعيان والإقطاعيين والمتقنين المنحزلين عن الحركة الشعبية ، فإن رجاء النقاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثل هذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التي جاء بها طه حسين ، والتي كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها » .

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل طه حسين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب ؟ وهل كان حزب الوفد في ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التي جاء بها العقاد ، ويقف في وجه هذه الآراء عندما يجيء بها طه حسين ؟ .

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذي كان يمثل الجناح المثقف في الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلي ، ولا أدري لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين . وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف إلى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجاهه إلى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطف السيد منذ بداية هذا القرن ، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبد الرازق التي كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها في النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكري أو وطني ، وربما كان هذا هو الذي حدا برجاء النقاش إلى أن يعود فيقول : « ولا شك أن هذا الموقف من جانب طه حسين وفي التقييم السياسي السليم ، كان موقفا خاطئا ولا بد من النظر إليه على أنه نقطة ضعف في تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف » .

وعلى وجه عام ، كان رجاء النقاش أكثر توفيقا في الفصل بين مرحلتين حاسمتين في تطور طه حسين السياسي ، المرحلة التي بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التي بدأت برفضه التعاون مع « حزب الشعب » الذي أنشأه اسماعيل صدقي ، والذي كان يمثل الرجعية الفكرية في ذلك الحين ، ثم انضمامه إلى حزب الوفد الذي كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب .

وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقي في قرارها بإخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديده يظهر في حياة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر الا اذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فاذا أحسنت أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا في صورة الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربته بكل ما تملك من أسلحة رجعية . ومن هنا كان اتجاه طه حسين الى حزب الوفد ، وارتباطه بصحافته وجماهيره ، وهو الارتباط الذي كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة الى التجديد في الفكر ، الى الدعوة الى التجديد في المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة هامة من مقدمات الثورة .

كان من الطبيعي بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفي السيد باعتباره المفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكري ، وأعنى به العقاد الذي تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه في كثير من الوجوه العلاقة بين ثالوث الفكر الاغريقي . سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفي السيد مثل سقراط كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثل أفلاطون كان يحلم بجمهورية فاضلة هي جمهورية التعليم ، أما العقاد فشأنه شأن أرسطو كان يحاول إقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق .

أقول ان أسفاط الكلام عن العقاد بعد الكلام عن كل من لطفي السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا في كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان « محامي المباشرة » أثبت فيه في كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن إعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد .

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبير من التوفيق في اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذ من حبه للمعبرة مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للمعبرة كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب العصافير في الربيع « وحتى في مواقفه السياسية كان حبه

للمعبرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف في حياته » . وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل أن العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجد في الوفد شخصا آخر يقوم مقام سعد في نظره ، كذلك يستشهد رجاء النقاش على إعجاب العقاد بالإنسان الفرد والمعبرية الفردية ، انه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات إلا من خلال عبقري من المبالغة ، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ في مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندي ، وعن دولة باكستان من خلال مؤسسها . محمد علي جناح ، وما كتبه عن عصور الإسلام كان من خلال عباقرة الإسلام .

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغمه يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد ضد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذا منه موقفا عدائيا كاملا . كذلك كان موقف العقاد الى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذي حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التي تقول بأن « الأمة مصدر السلطات » ، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رايه ويمدل ما يشاء . ثم موقفه بعد هذا وذاك في البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، اذ انبرى العقاد يطلقها بأعلى صوته : « ان الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدي عليه » ، وهي الصيحة التي دفع العقاد عنها فيما بعد تسعة أشهر. قضائها في السجن .

وكما ميز رجاء النقاش في حياة طه حسين بين مرحلتين ، مرحلة جزر تلتهها مرحلة مد ، المرحلة الأولى هي التي ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب . والمرحلة الثانية هي التي ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية ، نجده هنا أيضا يميز في حياة العقاد بين مرحلتين تسيران في اتجاه مضاد للاتجاه الذي سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هي التي ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب ، والمرحلة الثانية هي التي انحسر فيها العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكان القدر على حد تعبير رجاء النقاش « لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا في معسكر سياسي واحد » .

والذى يعنينا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيرى عند العقد فى مرحلته الثانية ، بتصفية القضية الوطنية التى كان العقد من أكبر المدافعين عنها ، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف العقد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا . ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هى القضية الاجتماعية ، لم يستطع العقد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب ، وبالتالي لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليسار ، فخسر العقد المتصل التاريخى المتطور بالنسبة لحركة النضال الشعبى ، بمقدار ما خسر الفكر الاشتراكى مناخلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين .

وبكل شجاعة الناقد ، وإيمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ ، يقول رجال النقاش فى ختام مقاله عن « محامى الباقعة » : « ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أو من بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقد لم يكن فى فكرة من أفكاره ماجورا ، ومواقفه الفكرية التى لا يوافقه عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا » .

هل أله إذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقد من هذا الكتاب ليشته فى كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقد فى كثير من مواقفه السياسية ، وإن اختلف معه فى الكثير من آرائه الأدبية ، ذلك المفكر هو محمد مندور الذى عرف فيما بعد بشيخ النقاد .

وكما وجد رجاء النقاش فى « حب البقرية » مفتاحا لشخصية العقد ، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه « ببقطة الضمير العام » . وبقطة الضمير العام نوع من الحس النقدى ظل ينبض فى كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له فى كل مراحل حياته . وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعداء ما يبعده عن مسئولية المشاركة فى القضايا العامة ، كان يستطيع أن يمتدح بدراساته « الأكاديمية » المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفى ببسبب النقد دون غيره من مبادئ الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا . . الفكر والعمل عنده شيء واحد ، رجلا . . ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه مثلا أعلى للفكر المصرى المتطور ، المشاركون فى مشاكل شعبه ، المتلزم بقضايا عصره . وهذا ما حدا برجاء النقاش الى أن يقول عنه « كان يندفع بصورة شبه « غريزية » الى المشاركة فى الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى فى هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد

أبداً في تحمله ، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة ، لأنه كان يرى فيها نوعاً من البديهيّات التي لا تحتاج إلى تبرير .

وأولى مواقف مندور التي استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات في الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين إلى أن معارضة حكومتهم لإلغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم في مصر وحب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات في اقناع الرأي العام الفرنسي بوجهة النظر الوطنية المصرية .

واحساس مندور بيقظة الضمير العام في نفسه ، هو الذي جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يعمل بالفكرة التي في رأسه أن لم يحملها إلى الناس ويوصلها إليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة عند مندور بتغير مراحل تطوره ، فقل ظل يؤمن بشيء واحد لا يتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة . ويميز رجاء النقاش في حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما سماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » وهي المرحلة التي كان مندور فيها ينظر إلى الإنسان نظرة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى ، ولكن دون تحديد دقيق لمعاني هذه الكلمات .

على أن أهم ما في هذه المرحلة هو دعوة مندور إلى « الهمس » أو ما سماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو تقيض الخطابة التي ألفناها في الأدب العربي القديم ، وبخاصة في الشعر ، فاذ كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحسنة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس . وقد طبق مندور دعوته إلى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد إلى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبي واسع .

غير أنه إذا كان الهمس في النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب إلى الضمير والقلب والصدق من الصخب والعنف » وكان مندور « وهو يبحث في الأدب عن الجمال والتهذيب والروح المتواضعة السمحة » قد وجد هذا كله في « الهمس » لا في « الخطابة » ، فلا أدري كيف تتفق هذه الدعوة مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكد في شخصية مندور من أنه كان « بطبيعته حاراً عنيفاً وصريحاً في آرائه ، وكان يحتاج إلى جريدة مثطرة

لتنحدر آرائه ، لا الى جريدة هادئة وديمة تميل الى المسالمة في أغلب الأحوال » .

عموما ، فإن الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة في شخصية مندور ، يقودنا الى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفكرى والنقدى معا ، وهى المرحلة التى بدأت بخروجه من الجامعة بعد صدمات علمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دويا ، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها ، ثم اتجه الى العمل في الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصرى» و «صوت الأمة» و «البعث» ليحصل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عنيقا .

والواقع ان اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالطرفة الى نزعة يسارية واضحة ، فوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتاج الى مجتمع فاضل مسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان هتئى من البؤس الاجتماعى ، والبؤس الاقتصادى ، والبؤس السياسى .

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة « تعتبر نموذجا ممتازا للفكر اليسارى الوطنى ، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والمنهد لها » . فيها نادى بمساهمة العمال فى الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيداً للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة . وهى جميعا من الأهداف التى حققتها الثورة ، والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسيا واقتصاديا . . ولولا ذلك ، فإن التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى « الطبيعة الوفدية » هو أن ينفصلوا عن الوفد لانشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد « وهذه لفئة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى ، كما تدل على احساسه بالحتمية فى حركة التاريخ » .

والذى يعيننا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى ، بدأ منهج مندور فى النقد يتبلور متجها من المرحلة الجمالية التأثرية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيدولوجى » ، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيدولوجى بحق أن ما كان

يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر ، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطورها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » .

لقد قام مندور بدور عميق وعريض في حياتنا النقدية ، وترك بصماته على أقلام الكتّيبين من أبناء هذا الجيل ، كتابا وأدياء ومفكرين وصحفيين ، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعا امتدادا مندوريا أصيلا ، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيوخ النقد .

ولا تقتصر دائرة الأدياء المعاصرين على الأدب العربي في مصر وحدها ، بل تمتد ذلك عند رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربي الكبير ، وما شاهدته من حركات التحرر التي تردد صداها في الأدب شعرا ونثرا ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدياء العرب خارج مصر ، تأكيداً لإيمانه بوحدة الأدب العربي من ناحية ، وتأكيداً لإيمانه من ناحية أخرى « بما يتم بين آداب الأمة العربية في كل أقطارها من تأثير متبادل قوى » .

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السوداني الطيب صالح ، وأخرى عن الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، ثم دراستين أحدهما عن الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطيني الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الأخير تقف وقفة أطول .

أما محمود درويش فهو شاعر عربي شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين داخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عندما تحولت المأساة الفلسطينية الى اعلان رسمي بقيام دولة اسرائيل . وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هي : « عصافير بلا أجنحة » و « أوراق الزيتون » و « عاشق من فلسطين » و « آخر الليل » و « حبيبتى تنهض من نومها » و « العصافير تموت في الليل » . أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية في اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة في النظام الاسرائيلي ، التي تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة في العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتغليب نفسها بغلاف ديمقراطي زائف . يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة .

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة ، أن يصبح في

طليبة تلك الحركة الشعرية الجديدة ، التي تجسد روح المقاومة العربية وتقديها وتشعلها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة . أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربي الجديد في الأرض المحتلة ، فهو اتجاه « الشعر الجديد » الذي يعتمد على وحدة « التفعيلة » بدلا من وحدة البيت . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش « أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية في الوطن العربي خارج الأسوار الحديدية التي خلقتها إسرائيل ، لتحول بين العرب في الأرض المحتلة ، وبين أي تأثير قد يأتيهم من الخارج » .

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفني أقل قيمة ، ولكن محمود درويش في تقدير رجاء النقاش « ليس من هؤلاء ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية الى جانب ولانه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير . انه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا » . وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش ، أما المبالغة في تقديره فنيا الى الحد الذي يوصف فيه بالعالمية ، ويقال ان شعره « نسيج فني » صالح تماما لأن يكون « نسيجا عالميا » ، بل والى الحد الذي يطالب فيه بترجمة شعره وتقديره على أنه نموذج الشعر العربي العالمي ، فهذا من ناحية تهرين من قضية العالمية في الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أي أديب شاب دون الثلاثين من عمره ، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية .

وصحيح أن المستوى العالمي في الفن ليس لغزا من الألفاظ ، وصحيح أن الطريق الى العالمية هو طريق البساطة والإيمان والتعبير عن تجربة إنسانية عاشها الفنان بأمانة ووجدان متيقظ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن « العالمية » التي تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية في هذه الوقت بالذات شيء ، و « العالمية » التي تعنى إضافة هذا الشعر الى التراث الإنساني بعد عشرات السنين شيء آخر .

وهذا بعينه هو فارق ما بين **والت ويتمان** وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الإنسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر أناسا بالذات ، وعندما يقول **والت ويتمان** :

« أنا آتي مع الموسيقى قويا ، مع زماميري وطبوي ، أنا لا أعزف

أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين ، فنحن نخسر
المعارك بنفس الروح التى تكسب بها المعارك * قائل مرحى للذين فشلوا ،
للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر * .

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه **أرسطو** ،
والذى يرتفع من المحسوس الى العقول ، ومن البصر الموحى الى البصيرة
الملهمة ، ومن الجزئى الخاص الى الكلى العام ، بل نحس بذلك الروح الكلى
العام الذى يحتوى فى داخله على الشيء ونقيضه معا ، أو على السلب
والإيجاب جميعا ، وإين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل

ونعرف كيف نبني المصنع العصري

والمنزل

ومستشفى

ومدرسة

وقنبلة

وصاروخا

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعار

حيث الخطابية والمباشرة ، التى تخرج من الجزئى الخاص لتعود فترتد
إليه ثانية ، والتى لا تزيد كثيرا عن معانى الفخر والحماسة التى تجدها
عند شاعر جاحل من طراز **عمرو بن كلثوم** فى معلقته الشهيرة ، وإن
استخدم الشاعر الفلسطينى ألفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على
أوتار تهز أعماقنا من الأعماق ، لأنها أوتار الجرح العربى الكبير ..
فلسطين .

إن شعر محمود درويش تعبير فنى صادق عن مأساة الشاعر ومأساة
وطنه وأهله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم
يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون أن يكفى هذا لأن يوصف بالعالمية ،

ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيا ووطنيا وعلى
المستوى القومي .

ففي بحيرة من الزيف النقدي تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفي
مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير ، وبعيدا عن تجمعات « الشلل »
تلك التجمعات تحت البشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين الواضح في
التعبير. والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع قنديلا يضئ في دهاليز الثروة
الأدبية ، وخطوة فسيحة على الطريق الى منهج نقدي أكثر شمولا وأكثر
تطورا ، ان كتاب رجاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية
تقييم من جيل جاء الى جيل مضى .

في الشَّعر

- ثورة على أمير الشعراء
- شاعر الإلتزام والإعتراب
- أمل جديد للشعر الجديد

ثورة على أمير الشعراء

❦ الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر
شوقي ، انما هي في صحتها احد ابعاد
الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في
مظهرها الفني الا مجرد ثورة الناقد الحديث
على الشاعر الكلاسيكي الجديد •

شوقي والعقاد .. هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذي جاء منه الآخر ، وصب كل منهما في وادٍ يختلف عن الوادي الذي صب فيه الآخر . فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران في بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبداً ، وإن قدر لأحد التيارين أن يطفئ على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وإن قدر للدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هي طبيعة الأشياء .

وإذا كان التيار الذي شقه **العقاد** في مجرى حياتنا الشعرية ، تياراً عنيفاً جارفاً ، أخذ في طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شيء فلأنه في الحقيقة لم يكن تجديداً ولا إصلاحاً ، ولا كان مجرد دعوى إلى اتجاه جديد ، وإنما هو في صحيحه ثورة .. ثورة لا تقف عند البعد الأدبي أو الثقافي وحده ، وإنما تتعدى ذلك إلى البعدين الطبقي أو الاجتماعي ، والفكري أو الأيديولوجي . فضلاً عن البعد الرابع الذي تمثل في النضال السياسي في ذلك الحين . لذلك لم يكن عبثاً ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة « الديوان » في عام ١٩٢١ ، أي في أعقاب الثورة الوطنية الكبرى .. ثورة ١٩١٩ التي فجرت شهوة البحث الحر الطليق في كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعي السكوت » التي كثيراً ما كتمت الأنواء وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعي بنشوب الثورة إيذاناً لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق في التفكير والتعبير ، وإيذاناً للعقاد بإعلان « مذهبه الجديد » في النقد ، الذي وصفه بأنه مذهب يقيم « حداً بين عهدين » .

على أننا لن نستطيع إدراك أبعاد هذه الثورة التي أقامت حداً بين عهدين ، ما لم نحاول قبلاً أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذي ثار عليه العقاد ، وأعني به عهد شوقي ، أو العهد الذي عاش فيه ذلك الأمير .

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد شوقي وتاريخ وفاته ، ترينا ان الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة عادلة ، يقع شطرها الأول في آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها الأخير في مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده في عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما ، قسمت «نصفه بين جيلين ، جيل يولي مع قرن ، وجيل يصعد مع قرن »

غير أن خروج شوقي الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع ، لا يلغى الوراء الشعري الذي كان هائلا أمامه في ذلك الحين ، فلم يهبط شوقي أرضا خلت تماما من أي نبات شعري ، أعنى لم يهبط « بعضا ساحر وقلب تبي » لبيت الحياة في أرض حلت من كل حياة ، وإنما هبط شوقي ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل نقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة هامة من مراحل تاريخنا الثقافي ، هي المرحلة التي اصطلح على تسميتها بمرحلة البحث ، والتي كان « البارودي » رائدها على صعيد الشعر ، و « محمد الويلحي » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهما « الشيخ حسين الرصافي » الناقد الكلاسيكي الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدي ، لم تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لمواي الثورة العراقية التي هبت في تلك الأيام تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها إن صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك في المطالبة بالدستور ، أو في المناذاة بالتححر من السيطرة الأجنبية ، أو في الثورة على الظلم والسخره والفساد الاجتماعي .

وصحيح أن الثورة العراقية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت في تحقيق أهداف أبعد مما كان في تقديرها ، فقد استطاع البارودي أن ينقلها في شعره من « ثورة عراقية » الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمان بعيد .

وهكذا استجاب لحركة البحث التي قادها البارودي شاعر بعد شاعر ، حتى كان شوقي الذي أمسك بالحيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة ، ويستهل به مرحلة تالية ، هي المرحلة التي اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وفرق ما بين المرحلتين . . مرحلة البحث ومرحلة النهضة ، أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة

السلف » أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوي عليه من تصوير وتبليغ وموسيقية . وكان البارودي هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول ، لما انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعماري ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة ، وهذا ما فسره الشيخ حسين المرصفي في كتابه « الوسيلة الأدبية » بقوله عن البارودي انه « لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن الثقل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرته ، حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التركيب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبما تقتضيه المعاني » ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة . ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » .

وان البارودي ليسبر عن مفهومه للشعر ، وهو المفهوم الذي كان مطابقا للمقاييس السلفية في نقد الشعر فيقول : « خير الكلام ما اختلفت ألفاظه ، واختلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » . وفي هذا امتياز البارودي وتميزه في وقت معا عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يتمثلون صورة الشعر العربي القديم ، غير أن البارودي يصدر في تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة .

وما هكذا كان شوقي رائد مرحلة النهضة ، فقد جاء شوقي في ختام المرحلة البارودية التي اقتضت على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، ليحاول انهاءه عن طريق آخر ركيزته المحوريتان هما التجديد والابتكار . فهو عميق الشعور بما ينبغي أن يكون عليه الشعر في عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيدة الشعرى . وهذا ما عبر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمننا فريق يحترق الشعر ، وفريق منا معشر الشبان يضمرون للشعر العربي عداوة من جهل الشيء ، ويرون بينه وبين الشعر الأجنبي بعد ما بين المشرق والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغي أن يؤخذوا إلا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم إنما هو الحلف المفرط والوارث المتلاف » .

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه في تحرير الشعر وتطويره
والخروج به من « ضيق التقييد إلى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقي أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته
النائية الخاصة التي تمثلت فيما طبع عليه من سلسلة اللفظ ، وعذوبة
السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر
الأخرى ، التي اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية في أوروبا . وقد بدأ
محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التي كان يفلح عليها طابع المديح
التقليدي ، وهو المديح الذي يستهل بمطالع في الوصف أو الغزل ،
ولما كان باب التجديد في المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقي
أن يجعل التجديد في الاستهلال الوصفي أو الغزلي ، على نحو ما فعل في
همزته المشهورة التي مدح فيها الحديو توفيق والتي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والغسواني يفرهن الثنساء .

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقي على
الفور إلى التماس التجديد في فن آخر لم ترسخ فيه أقدم التقليد ، ذلك
هو الفن المسرحي الذي عايشه شوقي في باريس ، حيث بهرته سادة
بوناف بأدائها الرائع في مسرحيتي « كليوباترة » للشاعر المسرحي « إميل
مورو » و « جان دارك » مؤلفها جيسل باوييه . وكانت أولى محاولاته
مسرحية « على بك أو فينا هي دولة الممالك » التي نظمها في باريس عام
١٧٩٣ ، واستمد حواراتها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية هي الأخرى
لم تحظ بعناية الحديو توفيق ، وبالتالي لم تقدم على المسرح ، فانصرف شوقي
عن الفن المسرحي منذ ذلك الحين ، وإن عاد إليه بعد ذلك في أواخر حياته ،
فنظم أربع تراجميات شعرية هي : قمبيز ، وهصرع كليوباترا ، ومجنون
ليلي ، وعنترة ، بالإضافة إلى أميرة الأندلس التي كتبها نثرا وليس شعرا ،
وبالإضافة أيضا إلى كوميدياه المدونة الست هدى . وحتى في عودته إليه
رأيناه يجاري الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر أداة لتأليفه
المسرحي ، فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التي كتبها نثرا ، ويجازيهم
أيضا في اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء
كوميديا « الست هدى » ، التي لجأ فيها إلى تصوير قطاع من حياتنا
الاجتماعية المعاصرة .

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا إلى التجديد ، فترأى له أن

يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي « لامرتين » ولكن القصيدة فقت بعد إرسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة « لافونتين » حكايات تروى على لسان الحيوان والطيور ، وتناطح أطفال المصريين ، يساهم يالفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ في العربية ما يسمى « شعر الأطفال » ، ولكن شوقي لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه الى معالجة « الشعر التاريخي » في قصائده المطولة التي استلها برائعته الشهيرة « كبار الحوادث في وادي النيل » ، وهي أشبه بشرط سينمائي يستعرض فيه تاريخ مصر ، منذ أبعد الأزمنة وأقدم الصور ، وفيها تستنشر ملهى حبه لمصر ، وإحساسه القوى بأمجادها الغابرة ، كما في قوله :

وبنينا فلم نخل لبنان وعلونا فلم يجزنا علاء

والتي وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده في باب » .

والذي يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقي على الرغم من محاولاته في التجديد ، لم يكده يخرج عن خط الشعر الكلاسيكي الذي استلها البارودي فيما عرف بمرحلة البعث الشعري ، وجاء شوقي ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة . أى أن شوقي لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودي ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكي القديم والشاعر الكلاسيكي الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبي عند كليهما ، هي نفسها مقاييس النقد التي نادى بها الشيخ حسين المرصفي ، ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكي عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد ، وبالتالي كانت الهوة الكبيرة بين شوقي باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكي ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تتطابق ومواصفات هذا الشعر .

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقي ، إنما هي في صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكي الجديد . فالعقاد كان يصدر في هجومه على شوقي ، عن عداوة شديدة لكل ما ينتمى إليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطني . ففي الوقت الذي

كان العقاد فيه ينتمى الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب ، كان شوقي الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر ، ينتمى الى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع . وبينما كان العقاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية الأصلية ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى ، كان شوقي بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر الى الاحساس الاصيل بالقومية المصرية ، التى كثفها ما كان يصدر فى التعبير عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى . وبينما كان العقاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قوى الاستعمار ، وينتمى صراحة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقي يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز وما بالقليل ذا القلب

لهذه الأسباب مضافا اليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقي ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الدخيلة ، مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسة تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احدهما الأخرى كأروع ما يكون التكميل ، وبحيث يصدر فيهما مما عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكرة والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى ، وتضمنى عليها ما لها من قيمة ومعنى .

وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقي و خليل مطران ولطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وعلي ومصطفى عبد الرازق) تبدو ساعدية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، إذ ربطت مصرها

بأحزاب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، الذين ربطوا مصيرهم بالملكية المستبدة مهادة الانجليز . وبهذا اقترنت الثقافة في أذهان شباب العشرينات بالانزعاج عن الملك النسوري التحرري ، سواء في وجهه الديمقراطي أو في وجهه الوطني ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية ، مؤكداً ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الشوار ، وأن مكان المثقفين ينبغي أن يكون دائماً في طليعة الكفاح الثوري .

لذلك فالثورة العقادية - كما سبق أن اشرنا - إنما هي في محتواها الطبقي ثورة البورجوازي الصغير على الاقطاعي الكبير ، وفي محتواها الايديولوجي ثورة الفكر الليبرالي الحر ضد نوازع التقليد والمحافظه ، وفي محتواها السياسي ثورة الوطني القومي المثقف ضد العناصر الدخيلة أو الناخله المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبي .

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان التغيير الذي قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخي ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغيير القشري البسيط الذي يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح ، بل هو التغيير الجذري العميق الذي يتجاوز هذا كله الى الثورة التي تقيم حداً بين عهدين ، أو التي تفتح صفحة جديدة في حياتنا الثقافية . وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبه النقدي الجديد بأنه « مذهب إنساني مصري عربي » . . انساني لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوكة سواء في زيف الفن أو في تمويه الكلام ، كما انه ثمره تفاعل المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصرى لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم انفسهم بمصرية هذه الحياة . وعربي لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة - كما يقول العقاد - أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره الا عربيا بحتا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نفى العقاد على شعراء الجيل الماضي (البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى هذه الأبعاد جميعاً ، فشعرهم ليس شعراً على الحقيقة ، لأنه لم يصدر

عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصري ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء ، فإذا ما توقف العقاد عند شوقي ، كانت الوقفة التي لا يكفى فيها بتجربته من إمارة الشعر ، بل يتجاوز هذا إلى الطعن في شاعريته « فإذا كانت ثمة » إمارة كذابة « في الدنيا ، فهي إمارة هذا الذي لا يكفيه أن يعد شاعرا حتى — يعد أمير الشعراء ، وحتى يقال : إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة • ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس في هذه الأبيات ، فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! » .

والذي يعنينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذي جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذي بدأه الشيخ حسين المرصفي ، على نحو ما كان شعر شوقي امتدادا لمرحلة البعث التي استهلها البارودي بشعره • وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيراً هادئاً وهو يصدم تقييم شوقي تقييماً عاماً ، وإضماراً إياه في إطار عصره ، نأظروا إليه من منظور تاريخي ، فهو يقول عنه أنه « كان علماً للمدرسة التي انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التي تفرقت في شعراء عصره » .

وقبل أن نتنقل من التنظير العام إلى التطبيق العيني ، الذي ينصب على أبيات بعينها ، ويتناول قصائد بالذات ، ينبغي لنا أن نتعرف على المستوى الذوقي في الجيل الماضي ، وأعني بالمستوى الذوقي مستوى القطب السالب في عملية التفاعل الثقافي وهو القاري ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبي الذي كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر في رأي العقاد قلما يرتقي بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هي أيام الشباب ، وذلك على العكس من القاري الذي يبض في سبيل الارتقاء ذوقياً وجمالياً وعلى المستوى الشعوري ، بحيث يسبق شاعره إذا بض في خط سيره الطبيعي ، فإذا حدث تغير في موقف القاري من الشاعر ، فليس معناه أن شعر الشاعر قد تغير « فشوقي الأمس هو شوقي اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقي وقتي ومرحلي ، لا يحمل في طياته عناصر البقاء ، فضلاً عن وصفه بالخلود •

ونعود إلى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضي وقزائه على الشواء فنراه يقول عن ذلك العهد : إنه كان « عهد ركافة في الأسلوب وتغير

في الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يرفق الى جملة مستويه التسوية ، أو بيت سائغ الجرس . فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » .

ومدار الخلاف بين شعر شوقي ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين محوريين ، أحدهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل ، وتتناول الأخرى ما اصطلح على تسميته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ بتلك الثنائية المشهورة التي تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالي لم ينفق الوقت ولا الجهد في التعرف على أى القطبين يسبق الآخر ؟ فإذا كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن ذاته الفردية وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفي بين وجهى العملية الابداعية ، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية العضوية في الكاتب الحى .

أما هذان الأمران اللذان يمحور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقي ومدرسة « التجديد » التي نشأت عند أوائل القرن العشرين . « فيرجع أولهما الى النظم والتركيب ، وخلصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأنها خليفة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية وتمييز بالموضوع والعنوان » .

« والآخر يرجع الى لباب الفن في الشعر كما يرجع اليه في سائر الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل ، وخلصته أن الشعر تعبير عن النفس الانسانية في الطبيعة وفي الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف في جملته ، دون التفات الى الآحاد المتغيرة في الآحاد والسمات . وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة » .

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائد بعضها من شعر شوقي ، ليضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التي ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتي أصبحت من القواعد الاساسية في تراننا النقدي الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقي يستطيع أن ينظم بمهارة فائقة ، ويجود في الصناعة ما شاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من نظمه شعرا ، بل تظل قصائده - في رأى العقاد - نثرا . فعناية شوقي بالجانب السطحي من الشكل كالالفاظ والأصداه والتشبيه البعيد المثال

وغير ذلك من ألوان التجميل والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقي بما ينطوي عليه من طاقة الإبداع الذاتي وحرارة الخلق العفوى ، وليس أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التي أقدم عليها العقاد ، بتغيير مواضع الأبيات في إحدى قصائده شوقي ، دون أن يحدث أى خلل فى بناء القصيدة ، لأنها فى رأى العقاد ليست البناء العضوى المتماسك أشلاء وأعضاء ، وإنما هى أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والثقافية الواحدة .

وحرص شوقي على شكل الشعر ، وإن جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعانى ما يسهل أدائه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض الى النقيض . ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقي التى نظمها على قبر نابليون ، فإذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاءها
وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة الى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقي استباح أن يندفع ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع . فإذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحي من الشكل ، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره ، على أن يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد ، هى أن شعر شوقي لا يمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم .

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقة بين « النظم » وبين « الشعر » ووصفه لشوقي بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يسفل فى تفرقة أخرى جديده ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها الى أن شوقي شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع . فمعد العقاد أن

شعر « الصنعة » شيء يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى إلا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالي من رهافة الحس ورقة الذوق ، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيه وجه إنسان . وفى رأى العقاد أنه « من هذه الصنعة كانت صنعة شوقي فى جميع شعره » : « أما الفارق بين هذا الشعر وبين « الشخصية » ، فهو أن الشخصية تطينا الطبيعة كما تحسبها هى ، لا كما تنقلها بالسمع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك « فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنمى يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة » . وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائده للمثنى فى الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائده لشوقي منها مثلا قوله فى الهرم :

هو بناء من الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشمق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لاغراقها فى الجمود
إذا الأرض دارت بها لم تدبر

وقوله فى عبده الخامول :

يسمع الليل منه فى الفجر يا
ليل فيضئ مستمها فى فراجه

وقوله فى رثاء جورجى زيدان :

نوايح الشرق هزوه لعل به
من الليالى جمود الياض السالى

فنحن العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد « الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايىا نفسية أو صفات

شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبر عن احساسه الخاص بالحياة .

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فاذا به يعبرها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكتشف عما وراء اللفظ الخادع والتشبيه البراق من خواء فى المعنى . فبعد أن يتساءل العقاد : هل فى الدنيا ما هو أبعث للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وأطلق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل فى الدنيا شيء يحس به الشاعر ويغنى له اذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي:

مرحبا بالربيع فى ريمانه
وبأنواره وطيب زمانه
زفت الأرض فى مراكب آذا
ر وشب الزمان فى مهرجانه
نزل السهل ضاحك البشري مشى
فيه مشى الأمير فى بستانه
صبغة الله أين منها رقايل ومنقشه وسحر بئانه

وهنا يثير العقاد قضية الشعر فى علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة فى الأسواق لجعل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فاذا كان الباعة فى الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفل العجب ، والتمر حنة روائح الجنة » فما هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف ، ليحولها الى بناء هندسى بارد ، يتخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شيء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة . فاذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة فى الأسواق ، لا يبقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمضى فى السهل مشى الأمير فى البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رقايل .

فاذا عرفنا أن مشية الأمير فى بستانه كمشية كل إنسان فى كل بستان ، وأن الأمير قد لا يكون فى أسعد حالاته ، لأنه قد يمضى فى مبادله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دنيا لا بهجة له ولا وسامة ، اذا عرفنا هذا ، عرفنا بالتالى أن هذا التشبيه البلاطى « الذى يلحق الربيع بدويان التشرقات ، لا شيء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر • وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفاثيل ، فهي عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال في الفن شيء والجمال في الطبيعة شيء آخر ، وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعني كما يتملأها ويحس بها ، لا كما هي في الواقع الخارجي ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف الى ذلك أن رفاثيل رسام البورتريهات والشخوص المقدسة ، ليس هو الذي يضرب به المثل في تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء الى جانب افتقارها الى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا الى الذوق في الفن والعلم بالتاريخ •

والذي يخلص اليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقي بالتشبيه جعله ينظر اليه على أنه غاية في ذاته ، وليس وسيلة الى غاية أبعد مدى ، وأكثر أهمية • فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن تلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية ، وإنما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس الى أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارئ وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء في « الديوان » هو من يشعر « بجوهر الأشياء » لا من يمددها ويحصى أشكالها وألوانها • ومزية الشاعر ليست في أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما ميزته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به •

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه في شعر شوقي ، وكيف أنه أسرف في استخدامها مجازاة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كملاقة الأصل المطبوع بالصورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صلق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هي التي قادته الى البحث في الجوهر الحقيقي للشعر ، والذي يقاس به صحيح الشعر من زائفه • وعند العقاد أن « المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا وجدانا تعود اليه الحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر •• فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية » •

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الإيجابية التي أضيفت الى تراث النقدي الحديث ، وهى قيمة « الصديق الفنى » الذى يختلف عن الصديق الخارجى وهو الواقع المحسوس ، وقد تبدو قيمة الصديق الفنى بداهة فى أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا اذا وضعناها فى إطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل ارساء هذه القيمة . فقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء الى الخروج على المألوف ، بل وتدعوهم الى هدم الفروع والأصول ، ففى الدعوة الى الصديق الفنى خروج على « الخبر » فى البلاغة العربية ، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى ، كما أن فيها طاحة بركن هام من أركان الصورة العامة لندى شوقى عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الأقدمين . وقد عمد العقاد الى احداث ضجة فى صفوف الشوقيين ، عندما تناول سينية شوقى فى الأندلس التى عارض بها سينية البحتري فى ايوان كسرى ، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الإعجاز الشعرى ، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصديق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقى ، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحتري ، وبالتالي للحكم بالزيف على شعر الأول ، وبالصديق على شعر الأخير .

فيعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحتري الى نظم قصيدته والذي هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الايوان من صنع المجوس والبحتري مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن البحتري عربى والاىوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الاسلام،ذهب الى أن «الاحساس الفنى» بمعظمه الايوان من ناحية والاحساس بالاسى عليه من ناحية أخرى ، هما اللذان شكلا ما سماه العقاد « بالموقف » فى القصيدة ، الذى هو باعنها الأول وغايتها الأخيرة ، وهنا يقابل العقاد بين أسى البحتري فى قوله :

حلم مطبق على الشك عيني
أم أمان غيرن ظنى وحسى
وكان الايوان من عجب الصنع
سعة جوب فى جنب أرعن جلس.

وبين ما سماه « شعوذة » شوقى فى أساء حين يقول للسفينة القادمة الى مصر :

نفسى مرجل وقلبنى شراع
بهما فى السموع مبرى وأرسى

أو حين يقول إن سواقي الجيزة إنما تضج اليوم لأنها تبكي على
مهيسس !!

أكثرت ضجة السواقي عليه
وسؤال اليراع عنه بهمس
أو حين يقول في وصف الأهرام وأبي الهول :
وكان الأهرام نيران فرعو
ن ييوم على الجبابر نحس
أو قناطره تأنق فيها
أنف جاب وألف صاحب مكس
روعة في الضحى ملاعب جن
حين يفشى الدجى حماها . ويفشى
ورمين الرمال أفتس الا
أنه صنع جنة غير فطس

فكل هذه في رأى العقاد شعوعة لا شيء فيها من صدق الاحساس ،
ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين
كان الفطس من أبي الهول حين بناء أولئك الجنة الذين برأهم شوقي من
داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطر من عبدة الأهرام وجلالة التاريخ ؟
ولماذا تكون القناطر روعة في الضحى وملاعب جنة في الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التي عقدها بين قصيدتي الشاعرين
العربي القديم والمصري الحديث ، الى أن المحك في أصالة الأول مرجعه الى
قيمة الصدق الفني التي هي أساس للموقف في القصيدة ، والذي هو بدوره
باعثها الأول وغايتها الأخيرة . وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند
الآخر ، التي ينسى فيها الموقف ، ويكتفى فيها من نقد الشعر بشذوق
الكلام . وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التي
أرساها في نظرية الشعر ، والتي مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة للشخصية
الشاعر . وأن الشاعر الذي لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف .

وناسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يفرق العقاد أخيرا بين
ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا الى أن شوقي شاعر نماذج
وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الانسانية . ولا يعنى المقاد

بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون في ذلك الحين ، وانما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذي يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون . ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف الى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم في الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم في الحياة بأسباب جديدة .

ولكن شوقي يفتقر الى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق في شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثي ، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص . فعلى كثرة ما نظم في مدح الأمير عباس الثاني ، لا تعرف في رأى العقاد من هو الأمير عباس الثاني ، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التي يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ . وعلى كثرة ما نظم في رثاء الكبراء والوزراء ، لا نعرف في رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، الا في أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية . بل يلذهب العقاد الى أن أسير ما تمتحن به مراثي شوقي ، أن تبدل أسماء المراثيين فلا يتبدل شيء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء .

ولا فرق عند العقاد بين « الشخصية » في قصيدة الشعر ، وبينها في المسرحية الشعرية ، فالروايات التي نظمها شوقي خلقت هي الأخرى من « الشخصيات » التي تداخلت فيها ملامح الأبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وانما فضل التحضير والتصوير .

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » في مسرحيات شوقي وفى مدائحه ومراثيه ، انما يرجع في أسبابه النفسية الى اختفاء الشخصية في نفسه ، كما يرجع في أسبابه الفنية الى وقوفه عند شعر النموذج . وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الإنكار ، وانما هو يعترف به كمرحلة فنية في تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التي يقف عندها الشاعر في مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل نضوجا ، والأقل قيمة ، والتي لا بد لتظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى . تلك هي المرحلة التي تسمى بشعر الشخصية ، والتي وجدت في العقاد أول رسول لها في العصر الحاضر ،

على نحو ما وجد شعر النماذج في شوقي رسوله الأكبر في العصر الحديث
بل خاتم رسله أجمعين .

وهذا هو ما عاد العقاد الى تأكيدهِ في المهرجان الذي أقيم تجديداً
لذكرى شوقي ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تعدد الآراء والأذواق
فى اسطر الى شعر النماذج ، فلا بد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل
لغة ، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم « شوقي » فى الأدب
الحديث » .

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقي ، وهى الثورة
التي استطاعت بحق أن تقيم حداً بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين
الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع ، وأن تقيم أول
محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المنهجي بين نظرية النقد
ونظرية الشعر . والحق أن العقاد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة
الأفكار والآراء التي تفرقت فى كتاب عصره ، وأن يركب قمة المد الثورى
فى ذلك الحين ، متبنياً أشد الاتجاهات الثورية تطرفاً سواء على المستوى
الثقافى أو على المستويين .^{٥٥} السياسى والاجتماعى ، مبلوراً فى نهاية الأمر
ما يمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث ، ثورة حققت
الكثير من الانجازات النقدية ، وجعلت من صاحبها بدوره أميراً للشعراء ،
وكان لها من الاشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعد
ناقد ، وأديب بعد أديب .

ولكن ثورة العقاد - وتلك طبيعة الثورات - لم تواصل مسيرتها
الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون
الثورة ، ولا لتقصير فى شخصية الناشر ، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه
العقاد قد تنبر ، فكان لابد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التي ينهض
عليها العصر الجديد .

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التي عاش العقاد فى ظلها ، والتي
ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن سعد زغلول فى عام ١٩٣٦
ميرة وحية لذلك العهد الذى انقضى ، وبانقضائه أحس العقاد أنه يعيش
فى عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور لويس عوض
قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ،
فلا هو قادر على مجازاة اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية
ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الاخوان

المسلمين ، ذلك لأن إيمانهم بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد في الجماعة ، ويتخلص من المادة ، أسبانيا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحريم من كل فكر غيبي ، يحول بينه وبين الانتماء في طوفان الدين .

فكيف يمكن إيجاد العقاد هنا من أن يشنبا بحربا مستوحاة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية ، ولكن يفعل كل ذلك بانضوى تحت الجناح الجامع من قوى الوسط المحافظ في المجتمع المصري ، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة .

وهنا خطأ العقاد ، لأنه حاول أن يعيش بفكره في عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور في مجتمع تطور ، وأمدته الحياة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد في داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكري في شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية في عصره ، وتلك هي أزمة العقاد الشخصية ، التي انعكست على مواقفه الفكرية ، فإذا به يجمد على مذهبه النقدي ، دون أن يتعداه إلى استكناه الأشكال الجديدة ، والبعضا من الجديدة ، التي جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك في فن الشعر أو في غيره من الفنون ، فالتجريدية في التصوير ، والشيئية في القصة ، والصينية في المسرح ، واللامقامية في الموسيقى ، والموجة الجديدة في السينما هذه جميعا هي مميزات المناخ الثقافي الذي نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات في الشكل ، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو في نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية ، وهو الحكم الذي لم يقف عند الرافض لهذه الاتجاهات ، بل تعدى ذلك إلى مناصبتها العداء .

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هي أن ثورة العقاد على شعر شوقي هي في حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعني أنها بقدر ما قلبت التصور النقدي لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدي ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية ، فالقصيدة المقادبة من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية وصحيح أن العقاد دعا في ثورته إلى وحدة القصيدة بمد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هو تصحيح لوازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهداد العقاد على الوحدة

المضوية للتقصيدة بقصائد من شعر المتنبي والعري وابن الرومي ، كما أن إيمان العقاد بإمكان ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أخرى ، إذا كان شعرا إنسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربي في الوزن والقافية ، وإنما معناه نقل الجوهر الحقيقي للشعر .

والخلاصة التي نخلص إليها من هذا كله ، هي أن ثورة العقاد على شعر شوقي إنما هي في صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة في الشكل والمضمون جميعا ، فالاعتصار على وحدة التفعيلة في الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا في ذاته ، يكمن مضمونه في لفته الحرة وصياغته الطليقة ، لا في محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد في الأداء ، الذي أصبح بما ينطوي عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجوات ، هو الذي يلفت الانتباه أكثر من سواء ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول إن هذه الأبعاد جميعا في شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هي التي جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي شنها العقاد نفسه على شعر شوقي !

فإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقي هي كما يقول الجدلون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هي بمثابة الثورة التي تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد .

شاعر الالتزام والاعتراب

✽ إذا كان لابد للشعر لكي يكون « دعوة »
أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكي
لا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطابية
والمباشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر
على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب
الإنسان المعاصر •

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » في « سفر الفقر
« الثورة » ، وبين « ثورة الحيام » في « الذي لا يأتي ولا ياتي » تكمن رحلة
فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر عبد الوهاب البياتي عبر التاريخ والزمن
.. عبر الانسان والوطن .. عبر الالتزام والاعتراب .. الالتزام بأبواب
القضايا وأشرفها ، والاعتراب في سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم
بشئ صوره ، والسلام بكل معانيه .. التحرر السياسي والاجتماعي
والاقتصادي ، والتقدم العلمي والثقافي والحضاري ، والسلام للفرد والوطن
ولمجوعة الشعوب .

وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقي المولود .. العربي
الوطن .. الانساني الكلمات .. لاستطلعنا أن نجد في كلمتين : الوطن
والانسان فحياته . التزام وإع وشريف ، بقضايا الحرية والتقدم في موطنه
وفي الوطن العربي كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ،
من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان .

فبعد الوهاب البياتي ليس شاعرا .. إلى شاعر ، أعني ليس واحدا
من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بتشكيل الفكرة ، ورؤيت الصبغة ، والبحث
عن تفعيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد
في الشعر الحديث ، وإنما هو من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن
يظل الأدب والفن مجرد صدق للمجتمع والحياة ، وآمنوا بوجود أن يصبح
الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفع الحياة . فقد انقضى الزمن
الذي كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهاميين على
أوجههم ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآلامهم الخاصة ،
أو الباكين لضيقهم وخيبة آمالهم في الحياة ، وجاء الوقت لكي يلتزم الأدباء
والفنانون بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم ، ومصير الانسانية
كلها .

من هنا لا من هناك، كما في التوام البياتي. بواقع مجتمعه. وما يروج به من معارك وتضطرب فيه من منطجيات، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائل، على الأدب أو الفن الصدى، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه في أشعاره على منطق العصر، وحاجات البيئة، ومطالب الإنسان المعاصر.

وهكذا جاء شعر البياتي في شكله ومضمونه تعبيراً أصيلاً ومغاصراً عن تجربة خاضها، وانفعال كابسه «واقعه» عاشه وعاناه. فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدي، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجاراة لحركة الشعر الجديد، وإنما هي في صميمها مضمون جديد اختار شكله الجديد، فلم يكن يمكن لأحاسن الشاعر المتصاعدة، ورؤاه المتداخلة، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج، وعباراته التي يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفئ من فوق سطح الورق. لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة الثائرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدي. ذلك القالب الرخامى الأملس الذي يقضى على كل تنوء أو انفعال، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة، والصور الشعرية الجديدة، التي يتألف منها عالم الشاعر الجديد. لهذا كان البياتي في طلبه من حاولوا البحث عن شكل شعري جديد يفي بتطلعات الشاعر المعاصر، فيعطيه حرية أوسع في التعبير، وحركة أعرض في التصوير، ويخفف من القيود الشكلية التي تموق احساسه بالجمال، وتعمل أعجابه بالأشياء.

على أنه إذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا إلى تقبل الشكل الجديد، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله، حتى لا يصبح شيئاً متيقناً عديم الجذور، فليست ثورته على الشعر التقليدي في تكسير أوزانه، بمقدار ما هي في توزيع تلك الأوزان، ثم في توزيع القافية، ثم فيما هو أهم من هذا وذلك وأعنى به «مضمون» الشعر. فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة، ولا هو الشعر غير المقفى، لأن الأوزان القديمة مربية في شعره، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم قوافيها، وإنما الجديد حقاً في شعر هذا الشاعر، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر، وهذبة بخت يصبح سحلاً في مواجهة هوى القراء والشعراء، وكل ما هو مقبل للحياة.

وبقدر ما يحرص البياتي على الوفاء بمضمون العمل الشعري، يحرص في الوقت ذاته على الوفاء ببنية الشعر، فإذ كان لأبنة الشعر لدى

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكيلا يصبح « دعاية » ألا يقع في حوة الخطائية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتي لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحدة العضوية من ناحية ، وبالصورة اللاواقعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقعي بما هو فوق الواقع . بتوظيف الرمز ، وتمصير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ .

والحقيقة أن شاعرنا البياتي قد وفق توفيقا كبيرا في أن تكون له لفته الخاصة في التعبير ، سواء في موسيقى ألفاظه ، أو في مفردات شعره أو في صوره الجزئية ورواه العامة . فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المتناثرة التي تتكامل فيما بينها لتغطي الانطباع الكلي العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لفظة الحديث اليومي ، مما يضفي عليه تدفقا وحيوية يعشقان إحساسه الدرامي بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعري ، التي هي في جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية الشعرية الى مستوى الاستبصار .

وأخيرا يتميز شعره بالأحالة المتبادلة بين المدرك الحسي والمعنى الذهني ، أو بين « العرض » المحسوس و« الجوهر » المتصور فعمل الرغم مما في شعره من صور ظاهرة ، إلا أن وراء هذا الظاهر معاني كلية مجردة ، ورموزا أكثر شمولاً وأعمق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية . تجارب إنسان ذكي حساس ، أحس بدفء الوطن فاش فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فعبير عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يعتمر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به في نضاله البطولي من أجل قضايا الحرية والسلام . حرية الوطن وسلام الإنسان . فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خارج الوطن ، وهو القادر على مناصرة قضية الإنسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله . بعيدا عن زوجته . بعيدا عن أولاده .

وهكذا يخطي من يتناول شعر البياتي كشكل ، من غير أن ينظر اليه كعضو ، فثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفحواه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وتجرباته الوجدية ، أو كما سبق أن قلت إن الالتزام والاغتراب كوسيلة ، والوطن والإنسان كغاية ، ههنا جميعا هي الجهات الأصلية الأربع في عالم عبد الوهاب البياتي .

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا

بقضايا وطنه وإنسان عصره ، واغترابه في نفس الوقت عن أرض هذا الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفي وتجربة الضياع . فالاغتراب في حياة الياتي وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودي الذي نجده عند أديب مثل **ألير كامى** ، ولا هو الاغتراب الحضارى الذي نطالعه عند كاتب مثل **كولن ويلسون** ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقي الذي نلqاه عند الشاعر **ت . س . اليوت** . فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفي أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وإنما هي غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرفض أو وضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هي معطى كلى عام .

فالوجودي مقرب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالآنا بل أصبح يشعر بالآنا ، واللامتمنى مقرب لأن حضارة الروحية داستها عجالات المجتمع الصناعى التكنولوجى ، ولم تمتد نتائح أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شيئا آخر غيره ، والميتافيزيقي مقرب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى غير عمله ، مما جعله يسقط ذاته على اله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فإذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان . . فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون فى عالم غريب . . عالم يناصبهم ويناصبونه العداء . . عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الإطلاق .

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا ، إن العمل الذى يقوم به الانسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكافل الاجتماعى ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انسانى اشتراكى ، أصبح فى ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجى الذى تحكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبة ومقربة عن الانسان .

وهنا يقع شقاء الانسان الغربى المعاصر ، ويقع فى الوقت ذاته الخلاف الجذرى العميق بينه وبين الانسان العربى فى المنطقة العربية ، أو بينه وبين اليبائى كواحد من أفراد هذا الانسان ، فتجربة الاغتراب التى نستشعرها فى شعر هذا الشاعر ، إنما هي فى صحتها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر فى أعقاب كاثرة فلسطين ، وفى أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تأمر قوى الاستعمار فيها عرف « بحلف بغداد » .

لهذا كله وتكثر غيره انطلقت في العناتم الغربى وعلى اذنتك نطاق
محرمة التحرير الوطنى سواء فى داخل نفوس الافراد ، أو فى داخل
صفوف الشعب . انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والأحلاف ،
وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية .

وكان من الطبيعى بالنسبة لشاعرنا الذكى الحساس ، أن يرى
الواقع الأليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل للأموئل بعين
خيانه فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار ، فدواينه كلها بوجه عام ،
وديواته قبل الأخير « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص ، وديواته الأخير
« الذى يأتى ولا يأتى » بوجه أخص ، كلها ثورة على الحكام الطغاة ، الذين
أكلوا خبز الجوع ، وشربوا رى العطاش ، واستحموا بالدم الحى ، وثورة
على تجار السياسة وسامسة الحروب ، الذين قتلوا الأغنياء ، وذبحوا
الأمانيات ، وأنشبووا مخالفهم فى عنق الحياة ، ثم ثورة على أثبياع هؤلاء
وهؤلاء من الزاحفين كالجرذان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى
تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعرا يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مادية اللثام
شاهد عصر سادى الظلام

ولكن الشاعر النورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع
عنفا وضلالة ، ومن عتمة الطريق وفيضا ونارا ، ومن الكلمة التى لطخ
شرفها فى الطين سلاحا لمواجهة العدو إيجابا وسلبا :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا تارا بلا دخان
وتسكىتى ضفادع السلطان

والذى تخلص إليه من هذا كله ، هو أن غربة البيتائى فى حياته
وشغوره ، بمزلة جزئية عابرة لها ظروفها التثنيةائية والاجتماعية ، التى
بزوالها تزول غربة الشاعر ، وليس غربة وجودية شاملة ترفض الحياة
فى ذاتها ومن حيث هى حياة . قال الشاعر العربى يرفض وصفنا بلقينة من

أوضح المصنف : ونحالة بعينها من حالات الحياة . دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع ، أو تقاومه من الحياة .

وهذا هو المعنى الذى ذهب اليه الفيلسوف الألمانى هيجل فى معرض تفرقة بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية ، وهى ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها افعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا .

غربة البياتي اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله . وامعانا فى الغربة مضمونا وشكلا لما الشاعر فى ديوانيه الآخرين « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فإذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة ، محاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر ، فالبياتي انما يخلع مشاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، اعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يزوجها بالفكرة الشعرية . وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير المعلم الأول ارسطو ، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد يحدث .

والواقع أن البياتي لم يصل الى هذا الأسلوب فى التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر فى ديوان « النار والكلمات » التى تحدث فيها الى فنانيين وأدباء وشعراء من أمثال لوركا وهمنجواى وازاجون والبير كامى وبابلو نيكاسو وفاطم حكمت هى أولى تجاربه فى هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير ، الا أننا لا نجدر فيها شيئا من عبق التأمل أو ابداع التفكير ، فهى شحبات انفعالية عامة تقتصر الى تخصص النظره وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الصباغ الثائرة أكثر مما تكشف عن نظراته الخاصة الى حركة التاريخ ، ومن هنا كان تطابق شعاعنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تطابقا قوامه النزعة الانسانية أكثر من أن يكون تعاطفا مع اناس ترتبط بهم علائق الماضى ووشائج التراث .

وربما كان هذا هو السبب الذي من أجله لجأ الشاعر إلى شخصيات من التراث العربي تأسيلا لرؤيته الشعرية ، وامتدادا بها إلى العصر الحاضر ، وهو ما فعله في قصيدته الطويلة « موت المتنبي » التي اسقط فيها مشاعره على شخصية أبي الطيب ، وتماطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتي هنا أيضا وإن كان قد وفق في أن يضع يده على المصدر التاريخي الذي يستقي منه شخصياته ، إلا أنه لم يوفق في اختيار شخصية أبي الطيب بالذات ، لا لشيء إلا لأن تمرد الشاعر العربي القديم على واقع عصره ، لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعي عام ، وإنما كان تمردا شخصا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه ، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعري العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر ، فبدلا من أن يتحد البياتي بشخصية المتنبي ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكي يعبر من خلاله ، لجأ إلى تصوير قصة حياة المتنبي بطريقة مأساوية مؤثرة ، تثير القاري ولكنها لا تحمله على التفكير .

ولكن شاعرنا البياتي سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد في التعبير ، والذي ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففي قصيدتيه الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » من ديوان « سفر الفقر والثورة » . ثم في قصيدته الأكثر طولا « ثورة الحيام » في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التي يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعري العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية في التعبير ، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة ، ثم نراه يمد هذا وذاك يوفق عمل حد تعبير أحد النقاد في خلق شخصية « البياتي - الحلاج » و « البياتي - المعري » ثم « البياتي - الغيسام » ، وذلك بعد أن خاضه التوفيق في خلق شخصية « البياتي - المتنبي » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتي - وعلى أي نحو - في خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفي الإسلامي الشهير ، الذي تبنيا بكت طريفته في اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة في ذلك العصر ، فضربوه وصلبوه وقتلوه في بغداد عام ٣٠٩ للهجرة . لقد

بكنه العامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتي احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامي متجانس ، يتصاعد حتى يصل إلى قمة الأزمة في الجزء الرابع « المحاكمة » ، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة في الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهي القصيدة في الجزء السادس « رماد في الريح » باضاعة المعنى الكلي للمأساة الحلاج ، ووصول شاعرنا البياتي إلى معانقة الحقيقة الكبرى .

ولأن الذي يتكلم هو البياتي من خلال الحلاج ، لا البياتي صريحا ، مباشرة ، فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسسا ، ويدفع إلى التأمل والتفكير أكثر مما يثقف عند حد الاثارة ، وهكذا نجد البياتي في مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح « هو » الحلاج صاحب كتاب « هو » « هو » والذي كان يمشي في أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذي يصلح به لحوال العامة ، ويدخل به الأمن في نفوس الفقراء ، فهو في الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذي يشتاق إلى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلطخت يداك بالخبر وبالضبار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفي عن الخلق ، من أجل الوصول إلى الحق ، ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لأي اعتبار ، لن يساعده في اصلاح أحوال العامة ، ولا في القضاء على الظلم الذي يعرصد في الطرقات ، فيخلع خرقة الصوفية ، وينزل إلى الأسواق ، ويعلم التزامه بواقع عصره ، وتمرده على الظلم الاجتماعي ، وعلى الحقيقة التي يكتمها في صدره متلهذا دون أن ييوح بها لاختوته في الطريق . وذلك في الجزء الثاني الذي سماه « رحلة حول الكليات » :

يا مخلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسما

وهذه الأقوال :

فتمت في يدك بحبر منوات الموت والحضار
والصمت وألبحث عن الجدور والآبار
ومزق الأسداف
وليفل السيف
فناقض نحرها وأكل الأضياف

وفي الجزء الثالث الذي عنوانه « قسيساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقل » فيصاحب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمزى ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذاً بوصال مشغوقته ، متحملاً من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجد لها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية ، ونزل إلى العامة وباح لهم بالسر ، وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته مع الحقيقة الواقعية ، ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وإنما هى رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الإنسان مسئولية إزاء تغيير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصليبيات بين طريقة الحلاج فى الإصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى عصره بين طريقة أهل الباطن وطريقة أهل الظاهر ، أو ليس التصوف هو عام مواطن القلوب ؟

فليختر بكلمتين للمسلطان

قلنا له : « ليتنا »

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمة « فيحكم من أجلهما » ويصلب فوق حروفهما ، فالعمر لحظة ، والحياة كلمة « لا لا تشأن رأى » وهكذا ينتهى فصل « الحاكمة » قمة الصواع « لينبأ بفصل « الصلص »

ذروة الحياة : « حياة الكلية الشريفة المنبذلة » يريد تعانى الألم الإيهتداه :

« أندفع ألفضاة والشهوة والسنياق »

فأحرقوا الساني

وتحبوا يستاني

وتصفوا في البئر ، يا محيرى

ومسكرى

وطردوا الأضياف

ولكن البياتي في الفصل السادس والآخر « رماد في الرشح »
يجرد عذاب الحلاج من الله لكي يبقى على عظمته ، فالصوفي القبيح الذي
حل في الشاعر المعاصر والذي من التجربة كلها حتى الوقت لم يعد
يجزع من أى عذاب فستحبل كلماته الرشح السواحة عين الأجيال ، كأنها
لقاح الفكر يمكنه في « جسم الحياة » أن الشاعر هنا يمزج في براعة فائقة
بين فكرة الحلول التي كان يعتنقها الحلاج ، والتي تقول بأن روح الله
« اللاهوت » يحل في جسد الإنسان « الناسوت » فتبها الحياة ، وبين
إيمان الشاعر التوردي ، المؤمن بحتمية التطور وإرادة التغيير

« أوفضال جسمي أصبحت معاد »

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانق

وعاشق

ستكبر الأشجار

فكان « البياتي - الحلاج » هنا انما يحل في الحياة لكي ينتصر على
الموت ، ويحل في الوجود لكي ينتصر على العدم ، ويحل في التجربة لكي
ينتصر على القيود والأغلال .

بعد « عذاب الحلاج » تجيء « حجة أبي العلاء » الشاعر العربي الكبير
الذي ولد في معرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل
الناس في بيته وسين نفسه « دهر الحبيب » ، عزله وعماه ، ولقد
لاقوا بين ذروع الصبى ما لا يطاق ، فأجبه من أحب ، وكبره من كره ،
وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من جوارق المآدات .
والبياتي هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربي القديم واعترايه ، وتحميه

معمورة يدبر عليها قصيدته « مخنة أبي العلاء » . فمحنة الشعارين واحدة . العزلة والاعتراب ، وهو قف الاثنين واحد . الالتزام الفكري بقضايا السياسة والمجتمع ، وإن لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة .

وهكذا يقوم البياتي برحلة علانية في العصر الحاضر ، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء ، متخذاً من أبي العلاء مرشداً وحادياً على نحو ما فعل شيخ المرة مع ابن القارح في « رسالة الغفران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسي مولداً لا خلقاً » دائتي اليجيري مع أستاذه فرجيليو في « الكوميديا الإلهية » . جحيماً ومطهراً وفردوساً . وذلك في العصر الوسيط .

وتقع القصيدة في عشرة أجزاء لا يؤدي بعضها بالضرورة إلى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروي قصة ، ولا يحكي رواية ، وإنما هو يختار مواقف أساسية في حياة المعري ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب في بؤرة شعورية واحدة ، تعطينا في نهاية الأمر الأثر الكلي المطلوب .

أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فاشبه بالبرولوج القصير في مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصنف لنا فساد العصر الذي عاش فيه المعري ، وأدى به إلى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذي عاش فيه البياتي وأدى به إلى الاعتراب ، أنه عصر القيم النحاسية . . . ظاهراً رنين أجوف ، وباطناً خواء . أما إنسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصدي ، الذي فقد صوته ، وفقد معه فجره وضجاءه :

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلاً يديك :

لزم بيتي وعماي واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل سجونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطين حدود وعي الذات ، وذلك لكي يلتزم بمشكلات الكل ، يماثي قضايا المجموع . فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئاً . . . أي شيء ، لأن الحياة ما هي إلا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتي الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق ، وكلاهما معا حياة .

يدى - التى اسنرجمتها
أمدحا ، لتنفخ الحياة فى الجباد
لتزرع الأوراد
أمدحا للشمس والريح والمطر
لاخوتى البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين ، والالتقاء معهم
على طريق الفقر والثورة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيها
يدين الشاعر عصره بأكمله ، عصره الذى سادته الظلام . وفيها يرفع
صوته فى وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذى استشرى ، والنفاق
الذى طغى وزاد :

قافية الهزجة كانت بغلة عرجاء
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
كل القوافى أصبحت ، يا سيدى ، كالبقلة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجماعة - بعد وعيه بالذات - قد تضخم الآن ،
فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد
ليشمل ضفادع السلطان .. من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعلى
هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لأنهم أكثر من غيرهم
طلبة الوعى الانسانى ، والمنسوبة لتحقيق المثل الأعلى ، فان هم خانوا
شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أصبحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لؤوا ،
وأحاديثهم ثرثرة :

كانت تقى حقدحا على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رايتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المتهى
بلا ضمير

يزيفون الفد والأحلام والمصير .

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما فى الكون من
شر ، فان الشاعر يؤمن بان الخير باق وأصيل ، لان الشر عارض وزائل ،

ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار؛ وإلغد الياسم بعد
أعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب

تملاً الأكواب

ويبعث الغنى

فآه ثم آه يا صبايتى وجزئى

ولكنه ليس الإيمان الطوباوى الجمال « إيمان المؤمنين » الذين يشع
منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وإنما هو إيمان المشرك والمنحرفين
الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بحتمية التاريخ ، فالشيء
لا تمطر عدلا ، وإنما العدل شيء تستخلصه إرادة الحياة :

الموت عدل — حسنا — فليضرب الشياخ على قفاه

حتى يموت ، وتتكف عادلة — يا سيمتى — الحياة

ومع هذا كله « لماذا كان لابد للشاعر التورى أن يفعل ما يريد ،
فلابد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن إرادة الفعل أهم من الفعل نفسه ،
كما أن إرادة الحياة أهم بكثير من الحياة نفسها ، وتلك حقيقة كان من
التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى ، فجعل عنوان المقطع العاشر والأخير
من هذه النصيدة « محنة أبى العلاء » الكلمة الشهيرة التي أطلقها جاليليو
في وجه السلطة — سلطة الدولة والدين جميعا — « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقنكم ، تدور

والنور غطى نصفها المجهور

وبعد « محنة أبى العلاء » تجيء « ثورة الحيام » ، الشاعر الفارسى
الشهير ، بطاحب، الروايات، الأكثر شهرة ، بأولئك كلمات، حياته، ثورة على
أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع .. ثورة على سبائرة الدين ..
ثورة على تجار الفكر .. ثورة على عشاق الظلام ، ولذلك قطع الحيام رحلة
عمره ، بالنار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، بالترتيب متواها ..

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله
.. على العناصر الأربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات، النسب ، وعلى
الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقل والدين جميعا .. وبعد أن فشلت الثورة ،
وفر أكتسائر ، أخذ الحيام يتلقت إلى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ،

يجتر الألام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب ينشد وهو اليم : « لا تحسب أنى خليع سكير ، فأننا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب ، ولا ابتغاء المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وإنما أشتهى الغفلة عن نفسى قليلا » .

وعبر حياة الحيام وثورته على واقع عصره ، حاول البيهاني أن يقيم جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستندعا حياة الحيام الى وقتنا الحاضر ، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا اياها على مستوى المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ، وذلك فى قصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقع فى ثمانية عشر مقطعا ، استهلها الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو ، وصف فيها البصر الذى عاش فيه الحيام ، محيلا هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين كلا العصرين ، مستخدما للتأثير الشعبى « لا غالب الا الله » كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع :

— مولاي ! قال النجم لى ، وقالت الأقدار

باننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وان هذى النار

الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان

تهدع الايوان

واحترقت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار

والمتدليب طار

— مولاي : لا غالب الا الله

فاه ثم آه

فى هذا الجو ولد الحيام ، ولد فى نيسابور ، ولد كما يولد كل انسان ، ولكنه لم يعيش كما يعيش أى انسان . فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادية وروحية على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقي ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة .

ولكى لا يدفع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البيهاني الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة

بطله الحيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية :

— يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار
أبحرت السفينة

تبحث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكد من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة المأثور الشعبى المستخلص من تراث الشعب ، ولكنه المأثور الأدبى المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التى قالها شكسبير على لسان بطله مكبث ، من أن الحياة « نكتة » أطلقها مافون ملوفا الشعب والمنف ، ولكنها لا تدل على شيء :

كل الفزاة بصقوا فى وجهها المجدور

وضاجعوها ، وهى فى المخاض

حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود

رواية مملتها أمحق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا من التوازى الهارمونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الموحية ، والذاتان يحققتان معا بتفاعلها مع النغم الأصلى فى القصيدة — وهو ثورة الشاعر على واقع عصره — نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة ، والاكثر تكاملا ، والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القمر الأعمى يبطن الحوت

وأتت فى القرية لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطقات

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على

أن الشاعر إنما يتحدث عن نفسه لا عن الخيام ، لارتسمت أمامنا شخصية
البياتي بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث
طويلا حتى يبت الخيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

— أهذه الآلام ؟

وهذه الشجون والأصفاة ؟

شهادة الميلاد ، يا خيام

في هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين أحدهما خارجية والأخرى
داخلية ، نسجون الخيام وأصفاده في الخارج ، نقابلها عزلة الشاعر
واغترابه في الداخل ، ومع اختلاف الأيام إلا أن الآلام واحدة . وهكذا
يلجأ الشاعر في تأكيد مضمونه الفكري الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين
الداخل والخارج . بين الذات والموضوع . بين الوجه والقناع ، ولكنه
لا ينسى أن يردد الى مضمونه الفكري من حين لآخر ليؤكد في كل مرة
بأسلوب جديده ، فهو في هذه المرة الثالثة يستخدم الماثور الديني
المستخلص من الكتاب المقدس ، والذي يتمثل في عبارة السيد المسيح .
« الكل باطل وقبض الريح » .

— مولاي ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وببراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى
الألفاظ ، بعد أن برع في تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية
والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الخيامية أو الكلمات القادرة على
تهيئة الجو الخيامي بوجه عام مثل : الحمر والسكر ، والحانة والتقويم ،
والحكمة والرغيف ، والقطرة والبحر ، وكعب القدر ، وكأس العمر ، وتوبة
التائبين . الخ ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وحانة
الأقدار ، وفرامة التقويم ، ونار المجوس ، وبائعي الخواتم النحاس ، وثمن
الحب الذي اشترى به زنبقا . .

ولكننا نلاحظ — بين طيات القصيدة — أن الألفاظ المعاصرة تطل
علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من العبق التاريخي الذي كنا فيه ،
الى العصر الحاضر الذي نعيش فيه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة

في وجداننا ، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظي بين أجزاء القصيدة ..
فكلمات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد ، وعبارات مثل صحف
الصبح ، والوظيفة الشاغرة ، وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على
الطغاة ، والاعدام رميا بالرصاص .. تمتزج بآبائها وأجدادها القدامى ،
في مركب هارموني متجانس اللفظ متكامل البناء .

ولا تقف المزاوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد ، بل تتعداه الى
أن تصل الى المعنى التراجيدي للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الخيامية
من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب ، بحيث نشعر بأن مأساة
الشاعر الفارسي القديم هي هي مأساة الشاعر العراقي المعاصر . لأن
المأساة لا تزال مستمرة ، وأن تخفت في ثوب عصري جديد :

ورث هذا العالم - الانسان

يحوم حول سوره عريان

فاكهة محرمة

ومدن بلا ربيع مظلمة

مفتوحة مستسلمة

تحيا على الفتات

مات المغنى ، ماتت الفابات

والعندليب مات .

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحاول
اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولاً ونظرة أبعد مدى ، فالأمل لا قيمة
له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن
وليه نضال ومعاونة ، وعلى ذلك فالانسان الثوري الشريف هو من يثور
على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى وإرادة ، وعلى ذلك أيضاً فإن
الطلائع الثورية هم أولئك الذين :

يحرقون ليضيتوا : شرف الانسان

أن لا يدوت ضائعا منسحقا مهان

كالكلب تحت عجلات العار

وأن يعيش في خطوط النار

منتصرا ، حتى وإن حاقت به الهزيمة

فالهزيمة في ذاتها لا تهم ، وإنما المهم هو الوعي بالهزيمة من أجل
أن يكتسب الإنسان عمقا جديدا ، ومن أجل أن ينطلق الإنسان نحو غاية
أبعد مدى . . نحو إعادة بناء الحياة . فالنصر بلا معاناة نصر ساذج
رخيص ، أما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعي العميق ،
ومع ذلك فالبطولة ليست في الهزيمة ولا في الانتصار ، وإنما البطولة
في التضحية والنضال . . في الثورة أبدا :

معجزة الإنسان أن يموت واقفا ، وعيناه إلى النجوم
وأنفه مرفوع .

ان مات - أو أودت به حرائق الأعداء .

وأن يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الفشوم

وأن يكون سيد المصير

هذا هي عبد الوهاب البياتي . . الشاعر الذي جعل من حياته مدادا
لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا في معركة الحرية والتحرر ،
الحرية من أجل الوطن . . والتحرر من أجل الإنسان .

أمل جديد للشعر الجديد

✽ بدأت أزمة الشعر الجديد باتجاه الكثرة
من رواده اذول الى شكل الشعر المسرحي ،
بدلا من شكل القصيدة الغنائية ، ومهما كانت
ميراث هذا الاتجاه التحولي ، فالذي لا شك
فيه ان هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره
الايجابي في فن المسرح ، كان له على الوجه
الآخر اثره السلبي في حركة الشعر . . .

الظاهرة التي لا يخطئها الباحث الأدبي بعامه ، والمتتبع لحركة الشعر بوجه خاص ، هي أن الشعر قديمه وجديده أصبح فنا بلا نقاد ولا جمهور ! فنظرة ولو عابرة الى مجموعة الدواوين التي ظهرت وتظهر من حين لآخر دون أن تحظى باهتمام النقاد ، ونظرة أخرى الى المساحة الضئيلة التي تخصص لنشر الشعر في الاذاعة والصحف والمجلات ، ثم نظرة أخيرة سواء الى القوة الشرائية المحدودة التي تقبل على شراء دواوين الشعر ، أو الى الكم العددي المحدود الذي يفسى أمسيات الشعر وندواته ، هذه النظرات جميعا تطلعننا على حقيقة على جانب كبير من الخطورة والخطر ، هي انصراف النقاد عن نقد الشعر ، وانصراف الجمهور أيضا وبالتالي عن هذا الفن من فنون التعبير .

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعي في الشعر ، منذ أن عادت الروح الى جسد الشعراء في مرحلة البعث ، وانبرى **محمود سامي الباباوي** يحمل لواء البعث الشعري الجديد ، مستهدفا « **أحياء سنة السلف** » أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيد العربية القديمة ، بكل ما تنطوي عليه من تصوير وديباجة وموسيقية الى أن جاءت مرحلة النهضة التي كان **أحمد شوقي** هو أميرها بلا منازع ، إذ لم يقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، وإنما حاول النهاضه عن طريق شعوره العميق بما ينبغي أن يكون عليه الشعر في عصره ، أو عن طريق إيمانه الشديد بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيدة الشعرى ...

أقول إنه بعد هاتين المرحلتين في رحلة الشعر الطويلة ، مرحلة البعث ومرحلة النهضة اللتان تشكلان احدهما بعد الأخرى ما يمكن تسميته بالشعر الكلاسيكي قديمه وجديده ، وذلك لخضوعهما لنفس مقاييس النقد الأدبي التي نادى بها الشيخ **حسين الرصافي** .. ناقد

الكلاسيكية الأولى ، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تتطابق ومواصفات هذا الشعر ، وهي الثورة التي شنها **العقاد** على أمير الشعراء أحمد شوقي ، والتي استطاعت بحق أن تقيم حداً بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع . وأن تقيم أول محاولة منهجية متاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين نظرية النقد ونظرية الشعر ، غير أن ثورة العقاد على شعر شوقي كانت في حقيقةها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعني أنها بمقدار ما قلبت التصور النقدي لمضمون الشعر بمقدار ما حافظت على شكل الشعر التقليدي سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية . فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية ، وصحيح أن العقاد دعا في ثورته إلى وحدة القصيدة بعد أن كان منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بمقدار ما هو تصحيح لموازين الشعر .

وإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقي في صحتها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل ، فقد كان الشعر الجديد ثورة في الشكل والمضمون جميعا ، فالاعتصار على وحدة التفعيلة في الشعر الجديد ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا في ذاته ، يكمن مضمونه في لفته الحرة وصياغته الطليقة ، لا في محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد في الأداء الذي أصبح بما ينطوي عليه من تنافر وتضاد ، قلق وصراع ، وقطع وفجوات ، والذي يلفت الانتباه أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول إن هذه الأبعاد جميعا في شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هي التي جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ، ثورة لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي شنها العقاد نفسه على شعر شوقي ، فإذا كانت ثورة العقاد على شوقي هي كما يقول الجديون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هي بمثابة الثورة التي تخرج من النقيض بمركب آخر جديد .

وكما كان الوطن اللبناني هو منطلق حركة التجديد الشعري التي تزعمها **جبران وميخائيل نعيمة** ، وجاءت على ميعاد مع حركة التجديد التي بدأتها مدرسة الديوان ، كذلك كان الوطن العراقي هو منطلق حركة الشعر الجديد التي حمل لواءها كل من **السياب ونازك الملائكة** ، وتردد

صداها بعد ذلك في شعر الطليعة المصرية من الشعراء • تلك الطليعة الشاعرة التي قادها عبد الرحمن الشرفاوي ومضى فيها نجيب سرور الى أن بلغت ذروتها عند الشاعر صلاح عبد الصبور ، الذي استطاع باصرار ولكن بأصالة أن يمكن حركة الشعر الجديد في واقعنا المصري ، وأن يخوض معارك ضارية مع العقاد • قطب الشعر التقليدي ، وأن يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن معبد الشعر التقليدي قد توارى ليدخل في ذمة التراث ، وليفسح المكان واسعا وعميقا كي يرتفع البناء الجديد •

والواقع ان صلاح عبد الصبور بعد ديوانه الأول « الناس في بلادى » ، وبعد ديوانه الثاني « أقول لكم » ، استطاع من خلال ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » أن يدخل مرحلة النضج الفكري ، وأن يقيم بناء هيكله الشعري ، وأن تعقد له الامارة على شعراء العربية المحدثين، ولم يقتصر الدور الذي قام به صلاح عبد الصبور على هذا وحده ، بل تعدى ذلك الى نقل حركة الشعر الجديد من مجرد حركة تجديد نائية ، هناك على جناح النسر العربي ، الى حركة ثورية عارمة هنا في قلب الوطن العربي كله • حركة استجاب لها شاعر بعد شاعر ، وتفتحت عليها أفئدة جيل بأسره من الشعراء ، أولئك الذين يمكن تسميتهم بالفعل بجيل ما بعد صلاح عبد الصبور •

غير أن حركة الشعر الجديد بعد أن قطعت كل هذا الشوط في مسيرتها الثورية الصاعدة ، أعيتها الرحلة وأنهكها المسير ، فلم تعد تقوى على تسجيل أرقام قياسية جديدة ، ولم يعد « الفارس القديم » ينهر بركوب الخيل ليصول ويجول في ساحة السباق ، وعادت ربة الشعر ترندى ثوب الحداد (فلا أنات أرغول « حابي » التي تتردد في جنبات الوادي تعزينا ، ولا عذب الأغاني التي ينشدتها الصغار من بينها تكفكف من دموعها) لأن صلاح عبد الصبور أكبر بينها وأمير بلاطها هجرها بعد أن أوقعته ربة أخرى في شباكها ، هي ربة المسرح ، التي راح يببب عندها مفتونا بمملكتها الأوسع رقعة والأرحب أفقا •

وتلك في تقديري هي أزمة الشعر الجديد التي بدأت باتجاه الكثرة من رواه الأول الى شكل الشعر المسرحي بدلا من شكل القصيدة الغنائية • ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولي ، فالذي لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الإيجابي في المسرح كان له على الوجه الآخر أثره السلبي في حركة الشعر • • هكذا كان اتجاه عبد الرحمن

الشرقاوى الى المسرح بمسرحيته الرائدة « مأساة جميلة » ومن بعدها مسرحية « الفتى مهران » ثم اتجاه نجيب سرور هو الآخر بمسرحيته « ياسين وبهية » و « آه يا ليل يا قمر » وأخيرا صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » . كان اتجاههم جميعا الى المسرح ، تعبيرا عن الأزمة التي أخذت تملو جبين الشعر الجديد ، مهما قيل عن مواكبة اتجاههم للاتجاه العالمى المعاصر من حيث استعداد المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي ، ومهما قيل أيضا عن تطورهم بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية. أى المرحلة التي تصبى في قالب الدراما .

وليس تلك بطبيعة الحال هي كل مظاهر الأزمة ، وإنما يضاف اليها أيضا توقف الكثرة الشاعرة من جيل صلاح عبد الصبور عند الديوان الأول ، إما لانصرافها عن الشعر أو لعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، الأمر الذي لا يمكننا من تقييم هؤلاء الشعراء تقييما نقديا متكاملًا ، ولا يمكننا بالتالي من وضعهم في مواقعهم الفنية الصحيحة على خريطة الشعر المعاصر . فباستثناء أحمد عبد المعطى حجازي الذي صدر ديوانه الثاني « لم يبق الا الاعتراف » بعد ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » واستطاع بفضلهما أن يحتل مكانته الحقيقية كعلامة واضحة ومتميزة على طريق الشعر الجديد ، وكذلك محمد عفيفي مطر الذي صدر ديوانه الثاني « ملايح من الوجه الأنبادوقليسي » بعد ديوانه الأول « من دفتر الصمت » فكشف بهما عن موهبة شعرية أصيلة ودرجة عالية من النضوج الفكري . باستثناء هذين الملمحين البارزين والباقيين أولهما من جيل صلاح عبد الصبور ، والآخر من بعده ، لا نجد سوى مجموعة من الشعراء وحيدى الديوان الذين لا يمكننا من خلال ديوانهم الواحد أو الوحيد أن نتثبت من أصالتهم الشعرية ، ولا أن نتعرف على أبعاد عالمهم الشعري .

أما عن الشعراء من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، وهو الجيل الذي وجد طريق الشعر الجديد أمامه واسعًا وممتدًا ، بعد أن رصفه جيل الرواد ، وخاضوا من أجل رصفه الكثير من المعارك ، الأمر الذي أعفى شباب هذا الجيل من معاناة تجربة الشكل ، ومن التمزق بين كلا الشكلين . . . التقليدي والجديد . فالواقع أن أكثر أفراد هذا الجيل لا يشكلون فيما بينهم فورة شعرية دافقة ، تعبر عن تيار شعري أصيل ، يرتد بعذوره الأولى الى جيل الرواد ولكنه يمتد بهذه الجذور الى آفاق أبعد مدى ، فهم في أسعد الأحوال « قصائد » فردية متناثرة ، لا تكشف عن شخصية

شعرية فذة وعالم شعري فريد ، بمقدار ما تشي بالمصدر الذي صدرت عنه ، والمجرى الذي تسير فيه . فالواحد منهم على حدة يكاد يكون صدى لجانب من جوانب صلاح عبد الصبور مع اختلاف في النسب وتفاوت في المقادير ، فبينما نجد شاعرا مثل **محمد مهران السيد** في ديوانه « بدلا من الكذب » يتأثر به في جانبه الفكري أو الأيديولوجي ، نجد شاعرا آخر مثل **بدر توفيق** في ديوانه « قيامه الزمن المفقود » يتأثر به في جانبه الفلسفي أو الميتافيزيقي ، وفي الوقت الذي يذكر فيه **كمال عامر** في ديوانه « أنهار الملح » بالوجه الاجتماعي أو الانساني عند صلاح عبد الصبور ، يذكر **محمد ابراهيم أبو سنة** في ديوانه « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » بالوجه العاطفي أو الغرامي عند هذا الشاعر ، أما **حسن توفيق** فقد اكتفى من صلاح عبد الصبور بصورة الشعرية والفاظة الصوفية فضلا عن إيقاعه الموسيقي ، ليعالج بهذه الأدوات جميعا تهويماته العاطفية التي لا تنتهي .

وصحيح أن هذا الشاعر الرائد كان بالضرورة المظلة الكبيرة التي استظل بها الشعراء من أبناء هذا الجيل ، ولكن الصحيح أيضا أنك لا تكاد تجد بينهم الشاعر الذي جرؤ على الخروج من تحت المظلة الى حيث العراء الخارجي ، لكي يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر الجديد . وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع **أمل دنقل** الذي صدر له ديوانه الأول « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » فكشف في هذا الديوان عن نجم جديد يبرز ، ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر ، أعني أنه وإن انتمى الى جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، إلا أن تأثره بهذا الشاعر جاء ضمن تأثره بغيره من الشعراء ، بحيث يصدر في النهاية عن حركة الشعر الجديد بعامه ، ويبدأ مسيرته الشعرية بخطى وثقة وآمال عراض ، فهو وإن يكن ربيب هذه الحركة إلا أنه وليد ذاته وتسيج وحده .

وقبل أن نستطرد في تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول ، يحلو لنا أن نضيف ظاهرة أخرى وأخيرة الى ظواهر الأزمة التي يعانيها الشعر الجديد في واقعنا المصري المعاصر ، تلك هي ارتداد موجة التأليف الإبداعي في الشعر الى كل من بيروت وبغداد ، بعد أن نشطت الحركة الشعرية العربية نشاطا غير عادي ، وعاد أعلام الشعر الجديد من أمثال **البياتي** و**أدونيس** و**بلند الخيلدي** و**خليل حاوي** و**أنسي الحاج** و**يوسف الخال** و**محمد الفيتوري** و**نزار قباني** يتنازعون مكان الصدارة ، ويفاجئون الحركة الشعرية بالديوان اثر الديوان . هذا بالإضافة الى ظهور كوكبة جديدة من

شعراء الأرض المحتلة من أمثال محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وغيرهم ، ممن استطاعوا بتجاربيهم البطولية العنيفة ، ومضامينهم الزورية العاصفة ، أن يرفدوا الحركة الشعرية برافد جديد ، وأن يشكلوا تيارا شعريا جديدا يهب على حركة الشعر الجديد .

وقبل أن أعود الى شاعرنا أمل دنقل أبادر فأقول ، ان تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول لا يعنى تقييمه تقييما نقديا شاملا أو متكاملا ، ولا يعنى أيضا أنه يمثل تيارا اضافيا جديدا ، أو حركة ثورية جديدة . وانما هو ديوان على درجة عالية من النضوج الفكرى ، لشاعر على درجة مماثلة من الأصالة الشعرية . هذان البعدان . . النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا تخطؤه العين الفاحصة . للكثرة الشاعرة من أبناء جيله ، فهو شاعر واعد يستطيع أن يضيف اضافة كيفية لحركة الشعر الجديد ، ان لم نقل انه يستطيع بحق أن يكون أملا جديدا للشعر الجديد .

النضج الفكرى كما سبق أن قلت هو الطابع الغالب على قصائده هذا الديوان لأننا هنا بإزاء شاعر لا يصدر عن تجاربه الذاتية بمقدار ما يصدر عن رواه الفكرية ، فهو لا يشعر عن طريق الحس ولكنه يرى عن طريق الحدس ، أعنى انه لا يخوض نجارب الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات الوجود ، فيحيلها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، ليخرجها بعد ذلك رؤى فكرية ، ولكنها ليست رؤى خالية من وهج الوجدان . وليس معنى هذا أننا هنا بإزاء شاعر فيلسوف يعبر عن تأملاته الفلسفية فى الوجود والحياة ، وانما معناه أن شاعرنا يتناول مشكلات سياسية واجتماعية يعينها ، ولكنه التناول الذى ينتقل بها من التجربة الجزئية الخاصة الى التجربة الكلية العامة ، وبذلك يرتفع بها الى مستوى قضايا الانسان العام .

والمطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، والذى نعبر من خلاله الى قصائده الديوان ، هو فكرة الصراع أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى ، وكل شيء يمارضه شيء آخر ، وعلى ذلك فالتناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها ، الا ان تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشيء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابيا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات ، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى الديباجة القصيرة التى استهل بها قصائده الديوان :

آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق
ربما ننق كل العمر .. كي نقب نفرة ..
ليمر النور للأجيال .. مرة !

... ..

ربما لو لم يكن هذا الجدار ..
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!

وإذا كانت فكرة الصراع هي المنطلق الفكري عند هذا الشاعر ، فهو المنطلق الذي يقودنا بالضرورة الى أهم سمة من سماته ، ألا وهي النزعة الدرامية .. « ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع .. لكن .. لم يسترح الإنسان » .. على أنها ليست الدراما الأحادية التي تقف عند مجرد الصراع بين الفكرة والفكرة ، أو بين الموقف والموقف ، ولكنها الدراما الشمولية التي تنظر للحياة نفسها على أنها في طبيعتها صراع ، صراع الإنسان مع الأقوى والأضعف .. « من يفترس الحبل الجائع .. غير الذئب الشبعان ؟ » وعلى ذلك فرحلة الإنسان في نهر الزمن رحلة تبدأ من الموت في الميلاد الى الموت في الحياة ، على اعتبار أن الخطيئة الأولى جاءت بالموت الذي نسميه الميلاد أو نسميه الحياة .. « طفلك آت من مدينة الحراب .. الموت ما يزال مقعيا على الأبواب » .. وعيننا يحاول الإنسان أن يتفادى وجوده ، أو أن يتحاشى ملاقاته مصيره ، فالعودة الى الجنة الأولى الى حيث الرحم معناها الموت .. الموت قبل الميلاد ، وتشدان الجنة الثانية حيث نعيم الفردوس معناها أيضا الموت .. الموت بعد الميلاد ، وعلى ذلك فشهادة الميلاد لا فارق بينها وبين شهادة الوفاة :

ماذا تخفي في حقيبتك العتيقة .. أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد ؟

أم صك الوفاة ؟

والوجه الصفيق هو الزمن الذي لابد للإنسان من أن يصارعه ولا يكف عن مصارعته ، ما دام يعيش في داخله ، يصبح في نهره ويطفو فوق سطح تياره ..

الصراع والإنسان وتناقضات الحياة إذن هي الأبعاد الرئيسية الثلاثة التي يتشكل منها التفكير الدرامي عند هذا الشاعر ، والتي ولدت في شعره الاحساس الدرامي لا بالحياة ككل ، ولا كنا بازاء فيلسوف لا شاعر ..

ولكن بالحياة كمفردات وجزئيات ، فكل مفردة من مفردات حياتنا اليومية ، بل وكل جزئية من جزئيات هذه الحياة ، هي فى حقيقتها بنية درامية صغيرة تدخل فى تركيب هذا البناء الدرامى الشامل الذى تسميه الحياة :

وجولاتنا فى الملاحى ،

اهتزازاتنا فى الترام ،

ذبذبة النظرات أمام المعارض والمعارض الرشيقات ،

مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ،

الضحكات ، الفككات :

بقايا من الزبد المر .. والرغوة الذاهبة !!؟

« ترى هل نحن موتى ١٩٠٠ »

ومن هنا لم تكن القصيدة من قصائده مجرد قطاع طولى أو عرضى للحياة ، بل هى فى الواقع لوحة مصغرة للحياة ، فلا تجد فى الديوان ذلك الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب وأخرى فى الحرب وأخيرة فى الموت ، ثم فى الربيع أو الليل أو المرأة ، والله الى آخر هذه الأبواب ، أقول أننا لا نجد فى ديوان أمل دنقل شيئا من هذا فى قصيدة على حدة ، وإنما نجد هذا كله فى القصيدة مرة واحدة ، والمطالع لقصائد الديوان الرئيسية لا يجدها قصائد فى ديوان ، بمقدار ما يجد أن فى كل قصيدة منها ديوان .

وكما ينظر الشاعر الى الحياة على أنها ليست شيئا فى ذاته ، وإنما هى مجموعة من المفردات أو الوقائع الجزئية المتصارعة ، كذلك ينظر الى الأحياء لا على أنهم مجموعة من « الذوات » كل منها معزولة عن الأخرى ، ولكن على أنهم مجموعة من « الموضوعات » تمشى فى عالم موضوعى ، أو مجموعة من الذوات تتفاعل فى هذا العالم مع ذوات أخرى . وبذلك تسقط التفرقة الثنائية المألوفة بين الذات والموضوع ، أو بين الأنا والآخر لتحل محلها مجموعة من العلاقات الديالكتيكية التى تدخل فى صنع نسيج الحياة . وهكذا لا تكاد نجد فى الديوان ذلك النوع من التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر فيه الشاعر عن ذات نفسه ، ولا تلك التجربة الوجودية الخاصة التى مر بها الشاعر دون غيره ، وإنما ما يظنه الشاعر ذاتيا وخاصة نراه متمثلا فى إطار النية الدرامية للحياة الموضوعية العامة . وهذه ورقة من يوميات الشاعر نطلع عليها لنجدها يومية عادية يمكن أن تحتويها مذكرة أى انسان :

جاءت الى وهى تشكو الفتيان والدوار
(٠٠ انفتحت راتبي على أقراس منع الحمل !)

ترفع تحوى وجهها المبتل ٠٠

تسألنى عن حل !

هنأنى الطبيب ! حينما اصطحبته اليه فى نهاية النهار

رجوته أن ينهى الأمر ٠٠ فتار (واستدار

يتلو قوانين العفويات على كفى القول !) ٠

والواقع أن نظرة الشاعر الى الحياة على أنها مجموعة من المفردات ،
والى الاحياء على أنهم جماعة من الموضوعات ، هى التى وضعت كلتا يديه
على أهم خاصية من خواص التفكير الدرامى ، وأعنى بها خاصية «التجسيد» .
فالدراما لا يلد لها لكى نكتمل عناصرها من وسط مادى تتحرك فيه ، والوقائع
المادية من ناحية والأشخاص المحسوسين من ناحية أخرى هى أهم مكونات
ذلك الوسط المادى ٠

لذلك نرى الشاعر يعمد إلى التفصيلات المادية ليجسم فيها مشاعره
الوجدانية ، بمقدار ما يلجأ الى الشخصيات الحية ليجد فيها تجاربه الذاتية ،
ومن ثم كان التفكير الشعري عنده تفكيراً بالأشياء والأشخاص ، أو تفكيراً
من خلال الأشخاص والأشياء ، فهو يتكلم عن أو من خلال سباطو كوس
والحجاج وزرقاء اليمامة ، فضلاً عن عبد الرحمن الداخل وأبى موسى
الأشعري وأبى الطيب المتنبي ، وفى ثنايا كلامه تتردد أسماء ذات دلالة
مثل صحراء النقب ، وسجن المزة ، ومقامى الأربعين ، ووقائع ذات صدى
مثل نكبة البرامكة وحريق قرطاجة وقتل أدهم ، وحكايات لها رنين مثل
حكاية عروس النيل وحكاية دموع ايزيس وحكاية يوسف وزليخا فى
قصر العزيز ٠ وإمعانا فى تجسيد الصورة يربط الشاعر بين الوقائع
اليومية المعاصرة ، وبين أحداث وشخصيات مستفاه من التاريخ
والأساطير :

أغلقى المدياع ،

هذا زمن السكتنة ،

من ترى يحمل رأس « الممعدان » !!

ويلجأ الى أسلوب الحوار الداخلى تجسيدا للتجربة الذاتية فى اطار

موضوعي ، واقترابا من تشييد صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من
صراع وتناقض وإنسان :

من أنت يا حارس ؟

انى أنا الحجاج ..

عصيت بالتاج ..

تشرينها القارس !

ومن أجل بلوغ هذه الصورة ينقل الشاعر قصائده بكل ما يمكنه
أن يصل اليه من وسائل التعبير الدرامي ، فهو الى جوار أسلوب الكورس
الذى أجراه على قصيدة بأكملها هي قصيدة « ايلول » ، يستخدم أسلوب
التضمنين لاكتساب صوره بعدا تاريخيا أكثر عمقا وأشد موضوعية ، ولأشعار
القارئ أن التجربة التى يعبر عنها ليست تجربة فردية محدودة ، وإنما
هي تجربة إنسانية عامة .. « والعام عام جوع .. » دون الماء رأسك
يا حسيني .. « تأمت نواطير مصر » ، « عيد بأية حال عدت يا عيد » ،
« ما للجمال مشيها وثيدا ؟! أجندلا يحملن أم حديدا ؟! » غير أنه اذا كان
أسلوب التضمنين يعنى أن الشاعر قد وجد فى تجارب الآخرين ما يؤكد
تجربته من جهة ، وما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ،
فالملاحظ على تضمينات أمل دنقل أنها جميعا تكاد تكون تضمينات واحدة
الاتجاه ، أعنى أنها تفترق من لغة بيمينها هي اللغة العربية ، ومن تراث
حضارى بيمينه هو التراث القومى ، ولو أن شاعرنا الشاب فتح نفسه
لأكثر من لغة وأكثر من تراث ، لاتسعت ثقافته ، وارتفعت الى مستوى
شاعريته ، ودتج عن اتساع أفق الثقافة الإنسانية اتساع أفق الرؤية
الشعرية .

أقول ان استفلال الشاعر لكافة وسائل التعبير الدرامي ، وأهمها
التعبير بالأشخاص والأشياء داخل عناصر الدراما الرئيسية .. الإنسان
والصراع وتناقضات الحياة ، هو الذى مكّنه فى النهاية من امتلاك خاصية
التجسيد القادرة على بناء القصيدة الدرامية ، ومن تجنب الوقوع فى هوة
التجريد بكل ما تؤدى اليه من غنائية وخطابية ومباشرة . ومع هذا فلا يخلو
الدبوان من مقاطع يحن فيها الشاعر الى تسجيح القصيدة التقليدية التى
تقصد الى الفكرة أو المعنى مباشرة وبشكل تجريدى ، كما كان الحال عند
أكثر شعراء العرب القدامى ، واستمراهم عند التقليديين من الشعراء
المعاصرين ، أسمعهم يقول :

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال « لا » فى وجهه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق القدم

من قال « لا » .. فلم يموت ،

وظل روحا عبقرية الألم 1

والذى يعنينا الآن هو ان التعبير عند الشاعر بالأشياء والأشخاص ،
أو من خلال الأشخاص والأشياء هو الذى قاده الى استخدام الرمز
والأسطورة كاسلوب من الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى
تجربة الشعر الجديد ، وإذا كان الرمز بطبيعته غنى ومثير سواء فى المجال
الدينى أو الصوفى ، والمجال العلمى أو الرياضى ، والمجال اللغوى أو
المنطقى الصرف ، فهو أكثر غنى وثراء فى مجال الأدب بعمامة ومجال الشعر
بوجه خاص . فالرموز الأخرى تشير الى موضوعات خارج نطاقها باعتبارها
مصطلحات ، بعكس الرمز الشعرى الذى يرتبط بالموضوع الذى يشير
إليه ، والذى يخلط معه فى علاقة حيوية ، أعنى أن الرمز الشعرى ليس
رمزا تجريديا يشير الى ما وراءه ، وإنما هو رمز تجسيدا هو وما يرمز
إليه شيء واحد .

وعلى ذلك فالرمز يكون بدلالته لا بطبيعته ، أعنى أنه لا يكفى الشاعر
أن يستخدم رمز القمر ليشير به الى الحب أو رمز الحمامة ليشير به الى السلام
أو رمز الناي ليعبر به عن الحزن ، وإنما الرمز يستمد قيمته من السياق
الذى يرد فيه ، كما يستمد قوة تأثيره من ارتباطه بالتجربة الشعورية التى
يعاينها الشاعر . وهذا معناه أن الرمز لكى تكون له قوة التأثير الشعرى ،
لا بد للشاعر من أن يجيد استخدامه فى علاقاته القديمة ، ومن أن يضيف
إلى ذلك أبعادا أخرى جديدة ، فإذا كان الرمز قديما كان على الشاعر أن
يربطه فكريا وعاطفيا بالتجربة الحسية المعاصرة ، أما إذا كان اللفظ
المستخدم جديدا فعلى الشاعر أن يركز فيه شحنته العاطفية والفكرية ،
لكى يرتفع به الى مستوى الرمز . وهذا ما وفق فيه شاعرنا أمل دنقل سواء
من حيث خلق السياق الشعرى الخاص بالرمز القديم ، كما فى رمز أيلول
« ها نحن يا أيلول لم ندرك الطلعة ، فحلت اللعنة فى جيلنا المخبول » !
ورمز القيصر « لا تحملوا بعالم سعيد . فخلف كل قيصر يموت : قيصر
جديد » . أو من حيث الارتباط الحيوى بين الرمز والتجربة فى حالة خلق
الرمز العصرى الجديد ، وهو ما فعله الشاعر فى رمز النفط « هل يصلح
القطار ، ما أفسد النفط ؟ » . وفى رمز أقراص منع الحمل « أنفقت راتبى
على أقراص منع الحمل ! » .

وما يقال عن الرمز قديما ومعاصرا يقال مثله عن الأسطورة ، - فالأسطورة كالرمز لابد لها من السياق الشعري والشعوري الذي ترد فيه ، ومنه تستمد دلالتها وقوتها على التأثير ، ولا فرق في ذلك بين الشخصيات التي دخلت الأسطورة على مر الزمن ، أو الشخصيات العصرية التي يمكننا أن نخلع عليها الرداء الأسطوري ، فما الأسطورة الا مجموعة من الرموز المتداخلة التي يحكمها منطقها الداخلي الخاص ، والتي يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بأزاء الواقع الخارجي . على أنه اذا كان شاعرنا قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين في استخدام رموز أسطورية بعينها ، مثل سيزيف وسالومي ، وبنيلوب وهانيبال ، وأحمس وإيزيس . وتموز وطروادة ، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية كآبي موسى الأشعري على المستوى الفكري ، وآبي الطيب المتنبي على المستوى الشعري ، فالذي يحسب لهذا الشاعر حقا هو أنه استطاع أن يضيف الى مآثور الرمز الأسطوري رموزا أخرى جديدة ، أهمها في تقديري رمز **زرقاء اليمامة** التي استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلا حيا ، وأن يكتشف فيها بعدا رمزيا رائعا ، فيه عمق المفزى وشمول الدلالة ، وفيه القدرة على الارتفاع من الجزئي الخاص الى الكلي العام . كذلك وجد الشاعر في شخص **مبارتاكوس** رمزا جديدا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والايحاء ، سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة ، او على مستوى التجربة الانسانية بوجه عام .

واذا كانت هاتان الشخصيتان . . مبارتاكوس وزرقاء اليمامة تمثلان ما أضافه الشاعر الى مآثور الرمز الأسطوري في جانبه البشري ، فقد أضاف اليه أيضا في جانبه المادى أو المعنوى ، وليست قصيدة «السويس» بما تحمله من شحنات فكرية وشعورية ، وما تتضمنه من مفزى واقعى ومفزى رمزى ، وما تؤكده بعد هذا كله من قدرة الشاعر على الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الأسطورية ذات الدلالة العامة ، الا اضافة للرمز الأسطوري فى هذا الجانب ، وما يقال عن قصيدة «السويس» يقال مثله عن قصيدة «أيلول» التي تعبر بشكلها «الكورسى» الجديد ، عن قدرة الشاعر على الارتفاع بالكلمة العادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرمزية أو الرامزة .

وبمقدار ما وفق شاعرنا أمل دنقل فى التعامل مع الرموز القديمة وامتنعائها لمعالجة وإقننا الى المعاصر ، وكذلك فى خلق الرمز الجديد القادر على الدخول فى عالم الأسطورة ، بمقدار ما خافه التوفيق فى بعض

تصانيد الديوان من حيث استخدام الرمز قديمه ومعاصره ، وسبب ذلك فى تقديرى هو اقبال القصيدة بالكثير من الرموز ، التى لا تجد المجال الخيوى الملائم الذى تتمدد فيه ، ولا تجد بالتالى لدى القارىء القدرة على تمثيلها واستيعاب طاقتها على التأثير ، من ذلك مثلا قوله فى قصيدة « العشاء الأخير » :

ساعة الحائط فى معبد « هاتور » انتهت دقائقها

وانتهت « طروادة » البكر ٠٠ على وهم الحصان !

— ٠٠ أنا « أوزوريس » صافحت القمر *

فى هذه الأسطر الثلاثة التى لا يخلو واحد منها من رمز أسطورى ، نجد أن حشد الرموز الأسطورية وتتابعها يعوق القصيدة عن المضى فى سياقها الشعرى السليم ، ويعوق القارىء هو الآخر عن تمثيل هذه الرموز تمثلا شعريا ، فهى تعطل اعجابه بالصورة الشعرية ، وتحيله الى عقل واع عليه أن يبحث عن الممادلات الثقافية لهذه الرموز - وصحيح أن الرمز يعمق التجربة الشعرية ويوسع أفق الشاعر ، ولكن على الشاعر ألا يتعامل معه بشكل مباشر والا أحاله الى رمز عقلى أو مصطلح ثقافى ، وأحال القارىء الى باحث عن مقابلات فى الخارج لهذه الرموز - وإنما يستمد الرمز قيمته وقدرته على التأثير ، اذا انفعل القارىء بالعبارة حتى وان لم يعرف الأسطورة ...

كذلك مما يقلل من قدرة القصيدة على التأثير ، ويعوقها عن أحداث اثرها الكلى العام ، تلك الاهداءات الشخصية التى تعلق على صدر القصيدة ، فتحصرها فى تجربة شخصية محدودة ، تعطل معها القارىء عن بلوغ هدفها الشمولى العام . ومن حق الشاعر أن ينفعل بأى موقف وأية تجربة فيعبر عنها بالشكل الذى يراه ، ولكن أن يحس القارىء بالوقوف أو التجربة من داخل البناء الفنى للقصيدة ، أفضل بكثير من تلك اللافنة التى تعلق على صدر القصيدة ، صارخة بأعلى صوتها : « الى صلاح حسين » أو الى « مازن جودت أبو غزالة » .

مهما يكن من شيء ، فإن الكلام عن الرمز والأسطورة أو عن الرمز الأسطورى قديمه وجديده ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن المشكلة التى تؤرق وجدان الشاعر العربى المعاصر ، وهى مشكلة البحث عن الصيغة الملائمة التى تتحقق فيها أصالته من ناحية ، أعنى ارتباطه بترائه التقليدى

القديم ، ومعاصرته من ناحية أخرى ، أعنى تعبيره عن روح العصر الذى يعيش فيه ، فضلا عن التزامه بقيمه وقضاياها . . .

ولا يمكن بأية حال فصل هذين الشطرين أحدهما عن الآخر ، فالشطر الأول منهما يستدعى بالضرورة الشطر الآخر ، فلكى يكون الشاعر عصريا لابد أن يعبر عن موقفه من التراث ، كما انه لا يستطيع أن يعبر عن موقفه من التراث الا من خلال فهمه لروح العصر . وليس معنى هذا ان كل شاعر بالضرورة أصيل ومعاصر ، فمن الشعراء المعاصرين من يعيش بأفكاره وتصوراتهِ في عصر آخر ، ومنهم من يصطنع شكل الشعر الجديد لى يصب فيه مضامين أخرى ، هي فى الواقع مضامين الشعر القديم .

غير ان المطالع لقصائد هذا الديوان ، لا يخطئ ذلك الشاعر الذى يكمن وراءه ، والذى تؤرقه تلك القضية ، فيحاول جاهدا أن يبحث لها عن حل ، وربما كان أهم ما فى محاولته هو أنه لم يلق بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، فيفرد فى ديوانه قصائد بزبها عن الآلة أو البصاروخ أو القنبلة الذرية أو العقدة النفسية أو المينى جيب ، الى آخر هذه الظواهر التى يحفل بها تيار العصر ، والتى لا يدل الاكتفاء بها والوقوف عندها الا على فهم ساذج لمعنى المصرية ، أقول ان شاعرنا لم يحاول أن يسجل « ظواهر » العصر ولكنه حاول جاهدا أن يفهم « روح العصر » ، أو أن يعبر عنه بقدر الامكان . وصحيح أننا نجد فى تضاعيف ديوانه ألفاظا من قبيل النفط والمذيع والكوايس والآلة الكاتبة وشرائط التسجيل وفرشاة الأسنان وأقراص منع الحمل ، ولكنها الألفاظ التى يفرضها مضمون التعبير من ناحية ، والتى تعبر عن تأثر الشاعر بحساسية العصر وبفضه من ناحية أخرى ، وهذه مقطوعة من احدى قصائده تتبين فيها هذا المعنى :

(. . الآن ستمضى ،

وغدا سوف يوافيها الطبيب - الموت والاجهاض -

هذا شهرها الثالث . . رغم الحذر الشائع !

حتى أنت يا أقراص منع الحمل !

ما من أحد فى هذه الدنيا جدير بالأمان !) .

ولا تقف محاولة الشاعر فى تفهم روح عصره عند هذا الحد ، بل تمتداه الى التعبير عن الوجدان الجمعى بعامة ، على اعتباره أن الشاعر المصرى حقيقة ليس هو من يقف عند التعبير عن مشاعره الذاتية البحتة ،

التي لا تهم أحدا سواه ولا يتردد صداها في ضمير غيره ، وانما هو من يشارك في التجربة الجماعية بعامه ، ويحاول أن يبلورها في شعره .
وما التجربة الجماعية الا مجموعة القيم والمبادئ والمثل العليا التي تشكل ميراث الأجيال الماضية ، وتشكل فيها تجربة الإنسان الحاضرة . وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في أغلب قصائد هذا الديوان ، خذ مثلا المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة « من مذكرات المتنبي » :

عيد بأية حال علت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لارضى فيك تهويد ؟

« نامت نواظير مصر » عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد ..

وتعبير الشاعر عن التجربة الجماعية العامة لا ينفصل عن محاولته استكناه التاريخ ، وتفسيره في ضوء الاحتياجات الملحة التي تفرضها ضرورات العصر . وليس استكناه أحداث الماضي مقصودا في ذاته ، وانما المقصود هو الافادة منها في مساعدة انسان الحاضر على تشكيل رؤيته المعاصرة الجديدة ، هذا فضلا عن أن الانسان المعاصر ليس مسئولاً عن حاضره ومستقبله لحسب ، بل هو مسئول أيضا وبشكل ما عن ماضيه ، فعلى عاتقه يقع عبء محاكمة الماضي ، وإعادة تفسيره من جديد . ومن هنا كان حرص الشاعر المعاصر على أن يربط في شعره بين الحاضر والماضي ، أو بين الواقع والتاريخ ، حتى تترابط في نفسه أحداث عصره .

والواقع ان قصائد هذا الديوان تكشف عن تمتع صاحبها بحس تاريخي حاد ، ففيها يلتقي سبارتاكوس مع زرقاء اليمامة ، والحجاج مع هانيبال ، وأحمس مع ايزيس ، وسالومي مع يوحنا المعمدان ، وأبو موسى الأشعري مع أبي الطيب المتنبي ، على أن مجرد إيراد هذه الأسماء التاريخية لا يكشف عن حس صاحبنا التاريخي بمقدار ما تكشف عنه هذه الأبيات :

والسياف يجلبها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها ..

وصارت حاملا في عابها الألفى من ألفين من عشاقها !

لا النيل يفصل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها الدموي ،

والأموى يقبى فى طريق النبع :

• • • دون الماء رأسك يا حسين • • •

الى أن يقول :

يا سماء :

أكل عام : نجمة عربية تهوى •

وتدخل نجمة برج البرامك ؟

والكلام عن موقف الشاعر المعاصر من تاريخه القومى والانسانى العام ، هو الذى يقودنا الى الكلام عن موقفه من التراث ، وعن الكيفية التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة التى تجمع ما بين التراث والمعاصرة . فهل يكتفى الشاعر بالنظر الى التراث من خلال منظور العصر ، كما نظر الى التاريخ من فوق أرض الواقع ؟

الواقع أن شاعرنا امل دنقل شأن الكثيرين من رواد حركة الشعر الجديد ، رأى أن الجمع بين التراث والمعاصرة لا يتأتى باحياء التراث ، ولا بتطويره الى المفاهيم النوقية والجمالية المعاصرة ، ولكن باستلهاهم فى مواقفهم الروحية والانسانية العامة • فليس المهم هو نقل التراث فى أشكاله وقوالبه ، وإنما المهم هو تمثله فى جوهره وروحه العام • وبذلك يستطيع الشاعر أن يدرك التراث فى أبعاده المنوية ، وأن يتمثله فى إبداعه الفنى المعاصر •

والمطالع لقصائد هذا الديوان يستطيع أن يتعرف على محاولة الشاعر الجمع بين بعدي التراث والمعاصرة ، جمعا قوامه استلهاهم التراث فى مفزاه التاريخى والانسانى ، وفى جوهره الفكرى والروحي ، فهو لا يمشى التراث ولكنه يعايشه ، ولا يحاول أن يحييه بمقدار ما يحاول أن يحييه • على أنه اذا كانت عناصر التراث تتوزع بين المآثورات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية ، فهي جميعا مما نجد لها صدى فى هذا الديوان • • • • •

واذا نحن تجولنا فى قصائد الديوان ، لاستوقفنا نماذج كثيرة تتبين منها علاقة شاعرنا المعاصر بتراثه القديم ، فهو عندما يقول :

• • • واحتفظت بأسنانها • • •

كل يوم اذا طلع الصبح : آخذ واحدة •

- أذنف الشمس ذات المحيا الجميل بها •
 وأردد : يا شمس ، أعطيك سنته اللؤلؤية •
 ليس بها من غبار • سوى نكهة الجوع !!
 ردية ردية • يروى لنا الحكمة الصائبة ••

ونتذكر على الفور العادة الشعبية القديمة التي لا تزال منتشرة في
 قرى وصعيد مصر ، والتي تقول بأن الفتى أو الفتاة إذا قذفت بسنتها
 القديمة في وجه الشمس ، وتلت تعويذة معينة ، عادت لها سنتها القديمة
 سنة أخرى جديدة ، والعادة وإن اتخذت في فلسفتها شكلا من أشكال
 التناسخ ، إلا أنها مرتبطة بعتيدة المصريين القدامى في البحث من جديد .
 والعودة الى الحياة • والعادة في ذاتها أو فلسفتها لا تعنينا ، وإنما الذي
 يعنينا هو استقلال شاعرنا المعاصر لها ، وتوظيفها لخدمة المضمون
 الشعري الذي يحاول أن ينقله الى القارىء •• لقد اتخذت العادة القديمة
 مسارا نفسيا آخر في تجربة الشاعر ، وارتبطت في تجربته ببعد
 شعوري جديد • فهو لم ينقلها من التراث كنص من النصوص ، ولكنه
 ترجمها في ضميره كصورة من الصور •

وعندما يقول الشاعر في قصيدته « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » :
 الله لم يفرح خطيئة الشيطان حين قال لا ا
 والودعاء الطيبون ••
 هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
 لانهم •• لا يشنقون !

تعود بنا الذاكرة الى القرآن الكريم ، لنقف عند القصة القرآنية
 من ناحية ، ثم تنتقل منها الى بعض الآيات الكريمة عن الجنة ومن يرثها
 من ناحية أخرى ، والذي يعنينا هنا أيضا هو نوعية العلاقة بين رؤى
 الشاعر المعاصر وبين مصادر التراث ، فهو لا يقف من القرآن الكريم
 موقف المقتبس للآيات يرددها كما هي ، وإنما هو يعملها في خاطره لكي
 تتخذ في نفسه مسارا وجدائيا جديدا ، ولكي تشق في شعره مجرى
 شعوريا مغايرا • وعلى ذلك فالشاعر هنا إنما يستثمر التراث لا لينقله
 بعبء التقليد المألوف ، ولكن ليفجر ما فيه من طاقات وإمكانات ،
 فيضفي عليه أبعادا أخرى جديدة ••

وإذا كان ذلك هو موقف شاعرنا المعاصر من التراث في مصدره

الدينى والفولكلورى ، فهو أيضا موقفه من التراث فى مصدره التاريخى
أو الأسطورى ، فحينما يقول فى إحدى قصائده :

الأرض تطوى فى بساط « النفط »

تحملها السفائن نحو « قيصر »

كى تكون اذا تفتحت اللقائف :

رقصة .. وهدية للنار فى أرض الخطاء .

ندرك أن هنا تنويما جديدا على الواقعة التاريخية المعروفة ، التى
تروى عن ذهاب كليوباترة الى روما لاستمالة القيصر ، وتحقيق حلمها
فى بناء امبراطورية مصرية واسعة ، بعد أن أصبحت روما أقوى دولة
فى العالم ، فى حين هوت مصر الى الخضियض ، وكادت تصبح ولاية
رومانية . فالشاعر هنا لا يقتبس الواقعة التاريخية بنصها ، ولكنه ينقل
روحها ، ويبحث فيها النبض والحياة المعاصرين ، مستغلا أبعادها ودلالاتها
القديمة ، مضيفا إليها من واقعه الفكرى والشعورى أبعادا ودلالات
جديدة .

وبنفس المنهج الذى نعامل فيه الشاعر مع التراث فى مصدره
التاريخى ، نراه يتعامل مع المصادر المروية أو الأسطورية لهذا التراث ،
ففى قصيدته الطويلة والجميلة معا « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » التى
جعلها عنوانا على الديوان ، يستدعى الشاعر الرواية القديمة من خوف
الزمن ، ليقذف بها فى وجه العصر ، ولينظر الى أحداث هذا العصر من
خلال عيني زرقاء ، التى عاشت قبل الاسلام ، وكانت مضرب المثل فى
حدة البصر ، فلما أغارت جموع حسان بن تبع الجهمري على قبيلتها ، رأتهم
زرقاء من مسيرة ثلاثة أيام ، وأنذرت قومها فلم يصدقوها ، فحلت عليهم
الكارثة . وهكذا راح الشاعر يبكى بين يدى زرقاء العصر ، التى طالما
رأت بعين البصيرة ، ولم يصدقها أحد :

أيتها العرافة المقدسة ..

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الفبار ..

فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار !

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهمك التراث !

وحين فوجئوا بعد السيف : قايموا بنا ..

والتمسوا النجاة والفراخ .

تبقى بعد هذا كله قضية ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره ، وهي القضية التي تأتي مباشرة بعد قضية موقفه من شطري التراث والمعاصرة ، والملاحظ على قصائده هذا الديوان أنها تكشف عن شاعر يرتبط بأحداث عصره ، مشغول بقضاياها ، على أنه في ارتباطه وانشغاله لا يتخذ من الأحداث موقف المشاهد الذي ينظر ويرى ، ولا موقف المتفرج الذي يسجل ويصف ، وإنما هو في الوقت الذي يجعل من نفسه شاهداً على أحداث عصره وقضاياها ، تراه يعيش تلك الأحداث ويفعل بتلك القضايا ، فهو ابن بيئته ولكنه مستول عن هذه البيئة ، وهو ربيب عصره ولكنه شاهد اثبات على هذا العصر . أليس هو القائل :

حاذيت خطو الله ، لا أمامه .. ولا خلفه .

غير أن محاذاة خطو الله ، أعني تحمل الشاعر مسئوليته بازاء أحداث عصره ، قد تمضي في طريقين أحدهما سلبي والآخر ايجابي ، أما الطريق السلبي فهو ذلك الذي يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الرضوخ والاستسلام ، أو موقف من يقول « نعم » باستمرار ، فهو لا يحاذي الخطو ولكنه يمشي وراءه ، وأما الطريق الايجابي فهو ذلك الذي يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف المؤثر والمحرك ، أو موقف من يقول « لا » باستمرار ، فهو لا يحاذي الخطو ، ولكنه يمشي أمامه . أما شاعرنا فقد آثر أن يمضي في طريق ثالث ، لا يقول فيه « نعم » أو « لا » وإنما يكتفي بصيغة الأسف الحزين التي يطلقها في وجه الأحداث ، فهو لا يكتفي بالنظر والرؤية ، ولا يتخذ موقف الفعل والثورة ، ولكنه يؤثر الحزن والانفعال ومحاذاة خطو الله . وهذا هو معنى قوله بعد أن حاذى خطو الله لا أمامه ولا خلفه :

عرفت أن كلمتي آتفه

من أن تنال سيفه أو ذهبه .

وإذا استطرد شاعرنا في الكلام :

قلبت - حيناً - وجهي العجلة

حتى إذا ما التفتت المهلة

القيتها في البحر .. دون جلبه !

وهكذا .. فقدت حتى حلمه وغضبه .

فليس معنى هذا أن الشاعر استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعنيه شيء ، وإنما معناه أن شاعرنا آسف وحزين ، لأنه يرى القيم في عصره وقد دبت ، ويرى المثل وقد امتهنت ، ويرى أن الشيء واللاشيء أصبحا وجهان لشيء واحد :

دعيت للميدان !

أنا الذي ما دقت لم الضان ..

أنا الذي لا حول لي أو شأن ..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتیان :

أدعى الى الموت .. ولم أدع الى المجالسة !! ..

غير أن اضطراب القيم واختلال المعايير في عصر فقد وشده ، هو الذي دفع الشاعر الى الاغراق في الحزن والألم والمآناة ، وحتى الصبغة الآسفة لم يعد يقوى على اطلاقها ، أو لم يعد يرغب في اطلاقها ، فالعالم في قلبه مات ، والكل باطل ، وقبض الريح :

العالم في قلبي مات

لكنني حين يكف المذباغ ، وتنطلق الحجرات :

أخرجه من قلبي ، وأسجيه فوق سريري

أستقيه لبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود الى الأطراف الباردة الصلبة

لكن .. تتفتت بشرته في كفى

لا يتبقى منه سوى .. جمجمة .. وعظام ..

وبدوت الرغبة في قلب الشاعر ، وتفتت العالم في كفه ، يموت كل أمل في الخلاص ، فلا خلاص بالحب ولا خلاص بالموت ، ولا خلاص بأي شيء ، الخلاص الوحيد هو « النوم » وفقدان اليقين ، فالعصر ليس عصر المعجزات ، والطارق لن يصلح ما أنفسه النفط :

لم يبق من شيء يقال :

يا أرض :

هل يله الرجال ؟

وما كنت أحب لشاعرنّا الشاب أن تنتهى به صبيحة الأسف
الحزين ، الى كل هذه التشاؤمية والقناتمة ، التى أخشى أن أقول انها
وصلت به الى حد العدمية ، بعد أن مات العالم فى قلبه ، ولم يعد عنده
ما يقال • وهل يكف الشاعر عن الكلام حتى يلد الرجال ؟ ألا توقظه
صيحات التحرير التى تطلقها كل الشعوب المناضلة ، التى آمنت بحقوقها
فى الحياة ، رغم بطش القراصنة وعصف أعداء الحياة ؟

كلا يا شاعر ان البطولة فى الاستمرار وليست فى الفرار ، وفى
عصرنا الجريح الشائر ، الذى يحكمه منطق الصراع وتقلب عليه روح
المعاناة ، يبقى الكثير مما يقال ، بل ان أروع الكلمات وأعظمها تلك التى
تم نقلها بعد ، وأروع الأفعال وأعظمها تلك التى لم نفعلها بعد ، وأروع
فضائل وأشرفه ذلك الذى نخيضه الآن •

في المسرح الشعري

- شاعر في غير عصره
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح
- شاعر الكلمة والموت

شاعر في غير عصره

✽ ما يقال عن شوقي يقال مثله عن أباطة ،
لأن كلا منهما أراد أن يأتي بشيء جديد في
الشعر العربي الذي خلا تماما من المسرح ، وهو
بناء المسرح الشعري . ولكن كلا منهما أخطأ
حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح
الشعري من ناحية ، والشعر المسرحي من
ناحية أخرى .

حين أصدر الشاعر عزيز أباظة مسرحيته الشعرية « شجرة الدر » عام ١٩٥١ ، أهداها الى أمير الشعراء أحمد شوقي ، أو بالأحرى ، أهداها الى ذكراءه ، وكان ما كتبه فى الأهداء هو : « الى شوقى الخالد لؤجى أثرنا من هديه ، ونفحة من وحيه ، هدية تقدير واكبار ووفاء » .

ومن الجلى الواضح ، ان الشاعر عزيز أباظة . كان يستطيع ان يكتب نفس الأهداء على مسرحياته الشعرية جميعا ، فكلها وليست ، « شجرة الدر » وحدها ، أثر من هدى شوقى ونفحة من وحيه !

فقد رضى عزيز أباظة كما رضى شوقى « قبله » أن يبقى أسيرا لتقاليد الشعر العربى ، فالتزم عمود الشعر العربى ، ولزم تراث البيان العربى ، وإذا كان عمود الشعر العربى ، هو لزوم ما يلزم فى الشعر الغنائى ، فهو لزوم ما لا يلزم فى الشعر التمثيلى أو المسرحى ، وقد التزم عزيز أباظة عمود الشعر العربى من حيث وحدة القافية ووحدة البيت ، تماما كما كانت العرب تفعل حين تغزل أو تثرئ ، وحين تهجو أو تمدح ، وحين تفكر أو تتأمل فى أمور الدنيا وشئون الحياة .

وكان ينبغى عليه كما كان ينبغى على أحمد شوقى من قبله ، أن يدرك تمام الإدراك أن من أراد أن ينشئ مسرحا شعريا ، وجب عليه أن يتخلص من مقومات الشعر ، وأن يلتزم بمقومات المسرح ، ولما كان الأدب العربى قبل عزيز أباظة وبالأحرى قبل أحمد شوقى خاليا تماما من مقومات المسرح رغم غناه - بمقومات الشعر ، كان أول ما ينبغى عليهما عمله ، هو ايجاد هذه المقومات فى التعبير العربى ، وفى الأداء العربى ، ولكن هذه الحقيقة الفنية فاتت على أحمد شوقى الذى فوتها بدوره على عزيز أباظة ، فبقى كل منهما أسيرا لتقاليد الشعر العربى ، وهى التقاليد الصالحة

للغناء ٠٠٠٠٠ غزلا كان أو رثاء ، مديحا كان أو هجاء ، ولكنها غير صالحة بشكل أو بآخر للأداء المسرحي !

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين يقول في نقده لمسرحيات شوقي « انه غُني فأحسن الثناء ، ولكنه يمثل الا قليلا » بمعنى أن مسرحيات شوقي الشعرية وإن حفلت بالشعر الا انها خلت من المسرح ، فهي شعر مسرحي ، وليست مسرحا شعريا ، وما يقال عن شوقي يقال مثله عن أباطة ، لأن كلا منهما أراد أن يأتي بشيء جديد في الشعر العربي الذي خلا تماما من المسرح ، وهو بناء المسرح الشعري ، ولكن كلا منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح الشعري من ناحية ، وبين الشعر المسرحي من ناحية أخرى .

كلاسيكية شوقي - أباطة

والمقارنة بين المسرح الشوقي والمسرح الأباطي ضرورة لا بد منها ، لأن ما يوجه الى الأول من نقد يمكن أن يوجه الى الآخر ، رغم ما بينهما من فروق فنية أو فردية ، ورغم انطوائهما تحت لواء مدرسة واحدة هي المدرسة الكلاسيكية .

وهي المدرسة التي ظنت ان المسرح الشعري مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ، وفاتها انه أولا وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار ، وحوار يلقي بالشعر ، أو هي بالأحرى المدرسة التي خضعت لعمود الشعر العربي التقليدي ، ذلك الموضوع الذي فتح أمامها أبواب الشعر ، وأغلق دونها أبواب المسرح ، وعمود الشعر التقليدي هو ذاك الذي يقوم على تقاليد الشعر العربي الموروثة عن القدامى ، والمقننة في الخليل بن أحمد ، وهي التقاليد القائمة على وحدة البيت ، ووحدة القافية ، ووحدة الصوت ، ووحدة المازورة ، مما يصلح جميعا للشعر الغنائي ، دون أن يكون صالحا بالضرورة للشعر التمثيلي أو الدرامي ، الذي يحتاج الى ما سماه إبراهيم عبد القادر المازني « بالوژن الأبيض » أو ما يشبهه من بحر جديد لا يكون البيت أو السطر فيه « وحدة » ولا يظهر فيه التوقيعة الموسيقية كما يظهر في سواء .

فالبيت من الشعر في القصيدة العربية التقليدية « وحدة » تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التاليف اللفظي ، وتعلق الكلام بعضه ببعض من حيث النحو ، وليس يربطه بما قبله وما بعده من الإيئات ،

إذا ربطه شيء ، إلا المعنى ، وهو ما لا يتسق واحتياجات الشعر التمثيلي الذي يحتاج الى بحر سلس التدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فضلا عن اطلاقه من قيد القافية ، ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جعل تامة من حيث التاليف اللفظي ، بل كثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة فيه عدة أسطر أو عدة أبيات !

ومن هنا كانت ضرورة أن يموج الشعر التمثيل بالروى المختلف ، وبالأصوات المتعددة ، وبالأسباب والأوتار المتباينة ، مما يؤدي بهذا كله الى التعبير الهارموني . فالفرق بين العروض الغنائي القديم ، وبين العروض الدرامي الجسدي ، كالفرق بين البسيط والمركب ، أو بين الميالودي والهارموني . أو بين الغناء المنفرد والغناء الأوبرالي . أو كما يقول أحد كبار النقاد الدكتور **لويس عوض** بين البشرف والسوناتا ، أو بين الموشح والرابسودية أو بين موسيقى الحجرة وموسيقى السيمفونية !

ومهما يكن من نقد يوجه لهذه المدرسة الكلاسيكية في حياتنا الأدبية بل في تاريخنا الأدبي كله ، فهي بحق المدرسة التي استخرجت هذا اللون من ألوان التعبير ، على ضفاف لغة الضاد ، بعد أن خلت من كل سابقة لهذا الفن المجيد ، ومن اعطاف المدرسة الكلاسيكية خرجت المدرسة الرومانتيكية ، التي نستطيع أن ننسبها الى الشاعر **أحمد زكي أبو شادي** ، الذي كتب المسرحيات الشعرية التي غلب عليها الطابع الغنائي كذلك ، وإن اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكي . أو طابع مدرسة أبوللو طابع التجربة الوجدانية الجامعة ، والمهانة الذاتية البحتة ، والنظرة الفردية الى الكون والحياة والانسان ، وعلاقة كل منهما بالإنين الآخرين ، على نحو ما نرى في ماثورات **الشاعر علي محمود طه** ، وفي ماثور **الشاعر إبراهيم ناجي** ، وهما من أبرز رواد هذه المدرسة .

ومن اعطاف المدرسة الكلاسيكية كذلك ، خرجت المدرسة الرمزية التي كان لها اثرها وتأثيرها في المسرح الشعري ، وهي المدرسة التي تنسب أساسا الى كل من **سعيد عقل** و**بشر فارس** ، والتي تستهدف بحوارها الرمزي ، ومضمونها الفكري ، نيل الوجود الانساني ، حين يرتفع عن مجرى المألوف ، ويرتفع عن شوائب المادة ، ويحقق ذاته عن طريق الفكر النير الذي يقود الارادة . وإن لم ترتفع هذه المدرسة الرمزية بلورها بالمسرح الشعري الى المستوى الدرامي ، وإنما ظلت محتفظة به في ذات المستوى الغنائي .

أقول ... مهما يكن من أهمية المدرسة الكلاسيكية فى مسرحنا
الشمعى ، من حيث هى بداية لهذا المسرح من ناحية ، ومقدمة لما نتج عنها
من مدارس أخرى من ناحية ثانية ، إلا ان المسرحية الشعرية عند هؤلاء
جميعا ، لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الفنائية الخاصة ، وانما كانت
« شيئا » ينفرد مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد
الفنائية ، موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع بعينه تعبر عنه
مجموعة من القصائد المتناثرة !

صحيح كان هناك ما يلزم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك
الموضوع المعين ، ولكنه الرباط السطحي الخارجى ، الذى لا يشكل نسيجها
عضويا فى بنية العمل المسرحى ، بمقدار ما يشكل المناسبة التى تلقى فيها
هذه القصائد ، أو يقال فيها هذا الشعر .

الإباطية أو الكلاسيكية الجديدة !

وصحيح أيضا أن ما يوجه الى مسرح شوقي من نقد ، هو عين النقد
الذى يمكن أن يوجه الى مسرح إباطة . من حيث انه كتب لونا من الشعر
الحالى الذى ليس فيه من المسرح الا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية ،
ذلك لانه لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى وانما اهتز لها اهتزاز
الشاعر الفنائى ، بمعنى انه نظر للحياة على انها مادة للتأمل والانفعال
والغناء ، لا على انها أحداث متصارعة ، وأقدار متعامدة ، ورؤى متشابهة ،
وانها موجودة بذاتها خارج نفس الشاعر ، سواء وجد أو لم يوجد لكى
يستقبلها ، وينفعل بها ، ويتفاعل معها ، ثم يطرحها بعد ذلك كما لاحظ
بحق الدكتور لويس عوض ، للمناقضة فوق المسرح .

صحيح هذا ، ولكن الصحيح رغم هذا ، هو أن عزيز أباطة حاول
جاهدا ألا يحصر نفسه فى إطار المدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، إذ نراه
يحاول أن يتحرر من أسر نظرية الوحدات الثلاث : وحدة الموضوع ، ووحدة
الزمان ، ووحدة المكان ، تلك التى كان يتقيد بها الكلاسيكيون الفرنسيون ،
كما يحاول أن يجرى فى تراجيدياته قصة ثانوية الى جوار القصة
الرئيسية ، دون أن نصيب البناء القصصى بأى تخلخل أو اضطراب ، هذا
بالإضافة الى ما يحاوله من تطعيم تراجيدياته المأساوية بجناس كوميدية ،
ناقضا بذلك مبدأ فصل الأنواع الذى التزمته المدرسة الكلاسيكية !

ومن الواضح أن عزيز أباطة ، ما فعل ذلك كله ، الا لكى يستحدث

لنفسه أسلوبا مغايرا ولو بعض الشيء لأسلوب سلفه العظيم أحمد شوقي ، ولكي يستحدث لأمته أيضا مسرحا يلائم مزاجها العربي ، ومن أجل ذلك كله ، كان لابد أن يدخل في هذا المسرح ، تيارات جديدة تلائم مقتضيات بيئته السياسية والاجتماعية ، الأخلاقية والنفسية !

أما الأحوال السياسية فهي التي عمل حسابها في التركيز على العواطف الوطنية التي اختار لها التاريخ المصري كما في مسرحيته « شجرة الدر » كما عمل حسابها في التركيز على العواطف القومية التي اختار لها التاريخ القومي كما في مسرحيته « الناصر » . وأما الأحوال الاجتماعية فهي التي راعاها في محاولته احياء بطولاتنا التاريخية ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي ، والكشف عن أسباب قيام الدول وعودها ، كما في مسرحيته « غروب الأنفكس » . وأما الأحوال الأخلاقية فهي التي جسدها في ذلك التيار الأخلاقي الذي تنتصر فيه الفضيلة دائما على الرذيلة ، والواجب على العاطفة ، وقدااسة العرف القبلي وتقاليده على نوافع القلب ونوازع الذات ، كما في مسرحيتي « العباسية » و « قيس وليلى » ، وأما الأحوال النفسية فهي تلك التي أعطاهها حقها في تطعيمه التراجيديات المأساوية بعناصر فكاهية أو كوميدية ارضاء لذوق جمهوره ، فضلا عن ايجاد مواقف غناء وتلحين من حين لآخر ، اشباعا لرغبات هذا الجمهور المولع بالنغم والطرب ، كما فعل في مسرحيته « شهباز » التي صاغها من الأسطورة الشرقية الشهيرة « ألف ليلة وليلة » .

وأخيرا حاول عزيز إبادة أن يتجه بشعره المسرحي وجهة مغايرة تماما لتلك التي اتجه اليها في موضوعاته التاريخية والأسطورية ، فاتجه صوب الحياة المعاصرة ، وذلك في مسرحيته « أوراق الخريف » التي أصدرها عام ١٩٥٧ ، والتي حاول فيها أن يعالج قضايا الحاضر لا من خلال الواقعة التاريخية ولا من خلال الرمز الأسطوري ، ولكن من خلال أحداث عصره ، وهي المحاولة التي ألزمتها بالمدول عما في شعره من جزالة عسيرة ، الى ما تتطلبه لغة المسرح من « سلاسة يسيرة » على حد تعبير الدكتور محمد مندور . وأغرب ما في هذا الاتجاه الجديد الذي اتجه اليه عزيز إبادة ، الاتجاه الى عصرية الموضوع ، وسلاسة الأسلوب ، وبساطة الحوار ، ان الشاعر نفسه لم يتجه اليه مختارا بل كارهها ، فماله هو ومشكلات الحياة الاجتماعية ، وواقع الحياة المعاصرة ، ومعاناة الانسان الحديث ، وهو الذي عاش ما عاش لا يعاني من الحياة الا صورتها الميتافيزيقية ، ولا يتعاطى من مادة المشكلات الاجتماعية الا ما يستغفره الى التأمل ويدعوه الى التفكير ،

ناهيك عنها يقتضيه ذلك من تغيير في منهجه الشعري عدولا عن الجزالة والاغراب ، الى حيث البساطة واليسر ، وهو الذي ظل اسيرا لمعلقات الجاهلية ، تحكمه وتتحكم فيه ، فيحاليها في اصطناع انفعاله والجزالة ، سواء في النبرة أو في الاسلوب ، في اللغة أو في المفردات ، ناسيا أو متناسيا انه يكتب مسرحا شعريا ، وان هذا المسرح الشعري لا يكتب لكي يقرأ ، وانما يكتب لكي يمثل ، ولكي يقدم الى الجمهور ! .

والواقع ان عزيز أباطة لم يتجه هذا الاتجاه ، الذي اكراه عليه كما يقول ، الامجاراته لسلفه العظيم أحمد شوقي عندما تحول عن القصر الحدودي الى الشعب المصري ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر الناهضة ، بل عن الشعر الى النثر الخالص كما في « اميرة الاندلس » ، وعن الاسطورة والتاريخ الى الواقع المصري المعاصر كما في « الست هدى » .

وليس من شك في أن التطورات التاريخية العميقة ، التي مرت على المجتمع المصري بعد الأحداث الوطنية الكبرى في عام ١٩١٩ ، وما صاحب هذه الأحداث من نفى الشاعر أحمد شوقي في بداية الحرب العالمية الأولى ، كانت من العوامل التي دفعت شوقي الى إعادة النظر في موقفه من الحياة بوجه عام ، ومن مصر بوجه خاص ، وكانت هذه الوقفة لإعادة النظر هي رجع الصدى الذي تمثل في معالجته للمسرح الشعري ، بمعنى أن المسرح الشعري عند ظهوره على يد شوقي ، كان دلالة عميقة على التحول التاريخي في حياة المدرسة الكلاسيكية ، وفتحا لصفحة جديدة في الأدب العربي الحديث .

فاذا أضفنا الى هذه الاعتبارات مجتمعة ، ما لحق بالمجتمع المصري من تحولات اجتماعية عنيفة بعد عام ١٩٥٢ ، وما ترتب على هذه التحولات من إعادة للنظر في كل شيء ، سواء في شكل الحياة ومادتها ، أو في صورة الأدب ومضمونه ، حيث كانت مدرسة أدبية قديمة تهوي هي المدرسة الكلاسيكية ، لنحل محلها مدرسة أخرى جديدة هي المدرسة الواقعية ، وكانت غاية الأدب في هذا الاختار الجديد ، هي تجديد صورة الحياة وهيكلها بما يتماشى مع مضمونها الجديد ، فلا تنفصل صورة الأدب عن مضمونه ، كما انفصل شكل الحياة عن مادتها ، ولا يظل الفن كالزهرة الجميلة التي تفتتح لنور الشمس ، فلا يسألها سائل كيف نبتت وما نفعها كما كان يقول طه حسين الناقد الأول للكلاسيكية الجديدة .

أقول ان عزيز أباطة في كنف هذه الاعتبارات مجتمعة ، نظم مسرحيته

« غروب الأندلس » ، وأهداها الى « الأمة المصرية الكريمة » وقال في إهدائه : « لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها - الا قدرا ضئيلا منها - ولا يتأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه ، ولا لبعثك المجيد أن تنهل الآلؤه ، ولقد كان أغلب ظني انها لن يهيا لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم ، ولكننى قدرت وقدر الله وكان أمر الله قدرا مقدورا » .

والذى كان يحاوله عزيز أباطة فى هذه المسرحية « غروب الأندلس » والمسرحية التى تلتها « أوراق الحريف » هو انقاذ ما يمكن انقاذه من أنقاض الكلاسيكية التقليدية التى هوت وتهاوت بموت أحمد شوقى ، والتى أدرك انه لا مناص لانقاذها من أن تظل باقية فى هيكلها العظمى ، خاوية فى مضمونها الحيوى ، كما فعل فى بداياته الاولى ، وانما لا بد له فى نهاياته الأخيرة ، من أن ينفت فيها من نبض الواقع الجديد ، ودماء الحياة المعاصرة ، ولو فى صورة ما يمكن تسميته بالكلاسيكية الجديدة .

فهل نجح حتى فى هذا ، فى تطوير كلاسيكية شوقى التقليدية الى كلاسيكيته هو الجديدة ؟

موت الكلاسيكية الجديدة !

الواقع ان ما حاوله عزيز أباطة لم يكن أكثر من محاولات يائسة بل وأيضا بائسة !!

هى محاولات يائسة ، لان الشاعر لم يدرك تمام الإدراك عنف أزمة الشعر التى اجتاحت مصر والعالم العربى كله ، بعد ان انقرضت كلاسيكية شوقى قبيل الأزمة العالمية ١٩٣٠ ، وانطوت رومانسية ناجى قبيل الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ، وخبت ديوانية العقاد بانتهاء هذه الحرب ١٩٤٥ .

ولم تكن هذه الأزمة فى حقيقتها الا تعبرا عن الصراع بين القديم والجديد ، وتجسيدا للانقسام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، فالكلاسيكية فى الشعر عمودا وقافية ٠٠٠٠ وزنا ولغة ، تحولت الى قالب فولاذى جامد غير قادر على احتواء الوجدان الجديد ، ولا الانفعال الجديد الذى استجد على حياتنا العربية المعاصرة .

والرومانسية كذلك كانت أعجز من أن تداوى هذه الجراح ، وتستوعب التناقضات القائمة بين الشكل والمضمون سواء فى الأدب أو

فى الحياة ، كل ما فعلته هو انها جددت من قوالب الشعر فى الرباعيات والحماسيات وما أشبه من مقاطع ، فأحلت وحدة المقطع الرومانسى مكان وحدة البيت الكلاسيكى ، ووقفت بعد ذلك عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة ، وهو الدعامة التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد .

وإذا كانت مدرسة الديوان هى التى نادت بوحدة القصيدة ، وضرورة حللها محل وحدة البيت ، فقد بغيت دعوتها فى حدود النداء ، دون أن تتخطاه الى الانجاز الشعرى سواء فى الشعر الغنائى أو فى الشعر الدرامى ، وبعد أن أنجز العقاد قصيدته الكبرى « ترجمه شيطان » وكانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ، وضعت مدرسة الديوان أوزارها هى الأخرى ، وما تناهى الى أسماعنا من أشعارها لم يكن سوى شفق حزّين !

أقول ان هذه الأزمة التى أضاعت حركة الشعر فى مصر والعالم العربى ، أزمة القديم الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة ، والجديد الذى طال به المخاض ويحاول أن يخرج من احشاء القديم ليرى شعاع الحياة ، هى التى لم يدركها عزيز أباطة تمام الإدراك ، وطن انه بتجديده الكلاسيكية ، وحققها بلقاعات جديدة ، يستطيع أن يقضى على هذا الصدع القائم بين شكل الأدب ومادته ، وهذا الانقسام الصارخ بين صورة الحياة ومضمونها . ولكن كلاسيكيته الجديدة هذه ظلت هيكلًا عظيمًا ، تنقصه الحياة ، وتموزه الحرارة ، بل لم تفعل هذه الكلاسيكية الجديدة ، أكثر من انها جثمت بهيكلها العظمى فوق صدر محاولات التجديد فى الشعر ، تلك التى قام بها الراحلون على أحمد بكثير ، مترسبين فيها خطى الراحل محمد فريد أبو حديد ، حتى بقيت دعوة التجديد فى الشعر عامة وفى الشعر المسرحى بوجه خاص ، وكأنها الجمرة تحت الرماد ، لاهى تريد أن تنطفئ ، ولا هى قادرة على الاشتعال !

على ان محاولات عزيز أباطة هذه فى جمعه أشلاء الكلاسيكية التقليدية ، وصياغتها كلاسيكية جديدة ، بمقدار ما كانت بائسة ، كانت أيضا بائسة ، فقصور وعى الشاعر لم يصد به فحسب عن استيعاب متغيرات الواقع من حوله ، بل وأيضا عن استيعاب الواقع العالمى .

ذلك لأن النثر بعد أن ساد لغة المسرح سيادة كاملة ، طوال فترة الواقعية التى غطت القرن التاسع عشر كله ، ثم حاول الشعر من جديد أن يعبر المسرح الى القرن العشرين ، محتلا مركز السيادة ، لم يرتد نفس الزى الذى كان يرتديه شعراء عصر النهضة الأوربية ، من أمثال شيكسبير

وراسين وكورنى وغيرهم من رواد الكلاسيكيه العظام ، وانما ارتدى زيا آخر جديدا ، يتناسب وظروف العصر .

صحيح أن شعراء الحركة المسرحية الشعرية الجديدة ، من أمثال و- هـ- آودن ، وكريستوفر فراى ، وبول كلوديل ، فضلا عن جماعة فيبر للشعراء المسرحيين ، كانوا متأثرين اعظم التأثير بدعوة الشاعر الايرلندى و- ب- بيتس الى العودة بالكلمات الى مركز السيادة ، وهى الدعوة التى بداها فى عام ١٩١٩ عندما أعلن :

« فى مبدأ الامر ظهر المسرح على هيئة إشعار ، وانه لمن المستحيل عليه أن يحقق عظمته من جديد ، دون العودة بالكلمات الى مركز السيادة التى كانت تحتله من قديم » وهى ذات الدعوة التى بلغت ذروتها عند الشاعر الشهير ت- س- اليوت ، الذى نادى فى عام ١٩٢٤ يقول :

« أعتقد ان المسرح قد وصل الى مرحلة يجب أن تظهر فيها نهضة فيما يختص بالاصول ، وأعنى بهذه النهضة العودة الى الشعر لفئة المسرح » .

أقول ان شعراء الحركة التجديدية فى المسرح الشعرى ، فى محاولتهم « العودة بالكلمات الى مركز السيادة » ، لم يرتدوا نفس الزى الشعرى الذى كان يرتديه شعراء الكلاسيكية ، وانما كان عليهم أن يدركوا أولا بحسب تفرقة الشاعر الفرنسى « جان كوكتو » : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كيبوت الضناكب ، ولكن خشنا كقلع المراكب بحيث تراه الأعين من بعيد » .

بمعنى ان الشاعر يصبح لزاما عليه أن يفيض بكلمات يديه على تلك اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا بسيطا ، وتصور المواقف تصويرا سهلا ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية إيجاد ذوات أخرى ، لها شخصياتها المنفردة ، وكياناتها المتميزة ، التى تشباك حيواتها ، وتتعامد مصائرهما من أجل ما هو أعمق شعريا ، وأبعد دراميا ، فضلا عن إدارة الحوار فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فيتجاوب معه المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل ، فالشرط الاساسى فى لغة المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد ان حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة !!

وأيضا هذا كله من شعر عزيز أباطة المسرحى ، الذى كتب شعرا أولا ومسرحا بعد ذلك ، ونسى ان المسرح الشعرى مسرح أولا ثم شعر بعده

ذلك ، فما كان منه الا أن يخرج لنا بلون من الشعر المسرحي الذي لا شيء فيه من المسرح الا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية ، فهو قصائد شعرية موزعة في حوار ، أو هو حوار يلقي بالشعر .

نقد

العصرية ليست بالماصرة

وليس من شك في أن هذا كله ، وكثير غيره ، لم يعت على الدكتور طه حسين ، الذي عهد اليه الشاعر بتقديم مسرحيته الشعرية ، « غروب الاندلس » ، فما كان منه الا أن قال في تقديمه : « اني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرا في هذه الايام ، وشعرا عربيا بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وتوافيه ، واثرت حرية النثر وطلاقته وأسماحه على قيود الشعر . وتصرجه وصرامته منذ زمن غير قصير » .

وكأنا أراد الناقد أن يلفت نظر الشاعر ، الى أن هذا اللون من ألوان الشعر ، لم يغد صالحا للحوار التمثيلي ، الذي يحتاج الى لغة أقرب الى النثر من حيث السهولة والبساطة ، باعتباره فنا جماهيريا ، وسيلته حاسة السمع التي تلتقط الحوار ، وليس حاسة البصر التي تعتمد على القراءة المتأنية بين هوامش المراجع ، وصفحات القواميس !

وليس أدل على ذلك المعنى الذي أخفاه الناقد في بطنه ، من أنه يعود الى التصريح بعد التلميح ، فيقول في وصف شعر عزيز أباطة المسرحي : « انه شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد » .

ومعروف بداية ان مثل هذا الشعر الجزل الرصين بمقدار ملامته للشعر الغنائي ، فهو غير ملائم للشعر المسرحي ، لانه انما يشكل حائلا لفظيا لا بين الممثل ودوره فحسب ، ولكن بين الممثل وجهوره كذلك ، وذلك ان مثل قمة النجاح بالنسبة الى الشعر الوجداني ، فهو حضيض الفشل بالنسبة الى الشعر الدرامي ، وهذا ما جعل الدكتور طه حسين يصف المسرحية كلها بدهاء الناقد ، بأنها « قصيدة رائعة » !

وهذا يعني بعبارة أخرى ان الشاعر عزيز أباطة ، ينظمه لهذا اللون من ألوان الشعر ، لا يتعد فحسب عن طبيعة الشعر التمثيل ، وانما يتعد كذلك عن طبيعة العصر ، فالعصرية ليست بمجرد معاصرة الشاعر لأحداث عصره ، وانما العصرية باستيعابه لطبيعة العصر ، فقد يعيش الشاعر عصر الطائرة والصاروخ وسفينة الفضاء ، ولكن وجدانه كله يظل عالقا بعصر

الساقية والشادوف ، متملقا بزمـن الناقـة والجمل ، وهذا هو ما عبر عنه الدكتور طه حسين صراحة بقوله بعد أن استعرض أحداث المسرحية :

« انها تصور أحداثا وقعت منذ قرون ، وأخص ما يوصف به العصر الذى وقعت فيه ، ان طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استثنائا به من طبيعة العصر الحديث ، الذى لم تكن شمسـه قد أشرقت بعد » *

شاعر فى غير عصره !

واطلاة لو عابرة ، على مسرحية من مسرحيات عزيز أباطة ، ندرك منها مباشرة وعلى الفور ، مدى انقسام الشاعر عن لغة المسرح من ناحية ، وعن طبيعة العصر من ناحية أخرى ، وعن الجمهور المتفرج من ناحية ثالثة وأخيرة !

خذ مثلا مسرحية « قيصر » ومدى حرصه فيها على اصطناع بلاغة الجامعية ، وإتيانه بمهجور اللفظ ومستغربه إشاعة لجو الجزالة العربية ، بصرف النظر عما تقتضيه لغة المسرح ، وما تستسيغه أذن الجمهور ، وهو مما لاحظـه الدكتور لويس عوض ، فعندما يقول « قيصر » مشيدا بكفاحه النبيل من أجل روما وطنه :

أليس غلا روما مناديع همنى ومقصود روما فى العظيمات مقصدي ؟

تستوقفنا على الفور كلمة « مناديع » لتشكيل حائلا لفظيا بين أذن المستمع وبين التقاط المعنى ، فضلا عن متابعة الحوار ، وملاحقة الأحداث ، واستيعاب الشخصيات وكأنما الشاعر يدرك هذا ، فيلجأ فى الهامش الى شرح معانى الألفاظ ، وإلى أن المناديع هذه جمع « مندوحة » ، والمندوحة هى المذهب البعيد فى الأرض !

وعندما يقول « قيصر » أيضا وهو يتوعد عدوه اللدود كاشياس :

سأخذها ويلا فيرعوى . لقد مد فى أشطان جرأته تركى

نجد الشاعر يلجأ فى الهامش الى شرح معنى كلمة « الأشكان » وكيف انها تعنى « الجبال » وبذلك يكون معنى البيت ان تساهل قيصر مع كاشياس هو الذى مد فى جبال جرأته ، وجعله يتمادى فى غيه الى هذا الحد ، فإذا كان الشاعر نفسه يشعر بأن ما يقوله يحتاج الى تهميش ، فمن يا ترى يذهب الى المسرح وفى يده المعاجم والقواميس ؟

وعندما يقول « أنطونيو » معددا مناقبه ، مشيدا بفتوحاته ، متحدثا عن الشعوب ، وكيف انها :

تقاد ، فان قادت فدفاع قنة مكللة بالسحب تنحط للوهد

يلجأ الشاعر أيضا الى الهامش ، فيشرح للقارئ كلمة « الدفاع » بانها السبيل وكلمة « القنة » بانها قمة الجبل ، ولا نملك بازاء مثل هذا الشرح ، الا ان نعجب لهذا الشاعر ، اذا كان ما يفوله يحتاج الى شرح ، فلماذا يفعله أصلا ؟ واذ كان القارئ العاكف في بيته على قراءة النص يعوزه مثل هذا الشرح ، فما بالنا بالمنفرج الجالس في المسرح ، لمشاهدة العرض ؟

وكذلك كالبورينا عندما تقول مخاطبة قيصر ، منددة ببروتس :

اكاد ارى في الأفق خطبا مدوما
وما كان لمحي للأمور بكاذبي

نجد الشاعر يلجأ في الهامش الى شرح كلمة « المدوم » بانها « المنقش » و « التدويم » بانها « الانقضاض » ، وبذلك يكون معنى البيت ان كالبورينا ببصيرتها الثاقبة وحسن ادراكها للأمور ، تكاد ترى أمامها امرا جللا ، ينقض على قيصر كما الصاعقة فماذا لو أخذ قيصر حذره ؟ ولكن ذلك لا يعني ، وانما الذي يعني هو احساس الشاعر عزيز بأبالة بان أمثال هذه الألفاظ التي تحتاج الى شرح ، ليست من حكم القافية ولا من ضرورات الوزن ، ولكنها من فرط حرصه على الجزالة الشعرية والرصانة اللغوية ، مهما يكن من نتائجها سواء بالنسبة لبناء الشخصية ، أو للغة المسرح ، أو للجمهور المشاهد للعرض المسرحي .

ناهيك عن رضوخه لحكم القافية وتحكم الوزن ، على النحو الذي يضحي فيه بكل معنى ، ولا يلتفت فيه الى سياق الحوار ، واتساق الكلام ، وكان الشخصية لا تقول ما تريد ، ولا ما يريد لها الشاعر أن تقول ، ولكن ما تحكم القافية بقوله ، وهذا بطبيعة الحال ضد لغة الحوار المسرحي ، الذي ينبغي أن يتصل ويترابط حتى ينتهي معناه نهاية طبيعية .

فعندما يقول بروتس مخاطبا قيصر :

فديتك روما دون أهلى وعترتى
فانك عرضى أو أعز من العرض

نجد ان حكم القافية ، هو الذى جعله يقول « عرضى أو أعز من العرض » وفضلا عما فى كلمة « أعز من العرض » من تزيد لا معنى له ، فقد كانت واحدة من الكلمتين تكفى دون حاجة الى التكرار .

وعندما يقول بروتس أيضا موجها الحديث هذه المرة الى روما - وطنه :

ويا وطنى لن تسترقى فلا تهن
ويا قسمى لا تخشى نكثى ولا نقضى

نجد ان حكم القافية نفسه هو الذى الجاء الى هذا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة ، فكلمة « نكثى » يمكنها أن تغنى عن كلمة « نقضى » بمعنى ان واحدة من الكلمتين كانت تكفى لاداء المعنى دونما حاجة الى التكرار الذى لا معنى له . ونفس الشيء نجده عند قيصر ، وهو يخاطب بروتس قائلا :

أتجزع ان أيقنت انك من دمي
وانك بعضى قد ضمت الى بعضى

فهنا أيضا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة ، بل هنا التلاعب اللفظى الذى يشد انتباه السامع الى ما فيه من شقشقة لفظية وان صرفه عن معنى القول ، وسياق الحوار .

وقس على ذلك الكثير والكثير جدا مما لاحظته الدكتور لويس عوض وما نجده فى شعر عزيز أباطة المسرحى ، حيث تتحكم فيه القافية بلا من أن يتحكم هو فيها ، وحيث تصبح القافية مقتل المسرح الشعرى ، بعد ان كانت فى الشعر الغنائى قلبه النابض وجناحيه الخفاقين ، بل حتى فى الشعر الغنائى ، نجد أن بعض الشعراء ممن أجادوا الغناء ، قد ضساقوا بالقافية الواحدة ، وعمدوا الى الرباعيات والموشحات ، فما بالناس بالمسرح الشعرى الذى كان أولى به أن يتحرر من قيد القافية الواحدة ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتي العمودى ، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها توليها نميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى .

الشاعر المسرحى

ولكن .. هذا هو عزيز أباطة ، وذاك هو شعر عزيز أباطة ، فهو لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى ، بل الشاعر الغنائى ، وهو لم يصد

فى شعره عن تجاربه الذاتية وخبراته الحية ، ولكن عن قراءاته العديدة وحافظته القوية لشعر الأقدمين *

وهذا معناه أنه فى شعره ، إنما يصدر عن رنين اللفظ كما وعته أذنه مما قرأ لشعر القدماء ، طالما كان محور الشعر عنده هو حاسة السمع أكثر من أية حاسة أخرى ، فالى حاسة السمع هذه ترتد الكثرة الكثيرة مما نظم عزيز أباطة ، الأساس عنده هو الحاسة ، والحاسة عنده هى السمع ، والمسموع عنده هو شعر القدماء *

فقد قرأ عزيز أباطة الكثير ، وسمع الكثير جدا ، وكانت له تلك الأذن الحساسة المرفهة ، القادرة على التقاط الرنين الموسيقى ، وعلى المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، فجرى لسانه بالشعر على نسق النماذج التى انطبعت فى مسمعيه ، وكانما وضع أمامه نسقا يقيس عليه كل ما يقرض من شعر ، قول الشاعر محمود سامى البارودى :

تكلمت كالماضين قبل بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالإسامة غافل فلا بد لاین الأيك أن يترنما

وفى هذا الشطر الأخير ، فلابد لاین الأيك أن يترنما ، يكمن تأثر عزيز أباطة ، شأنه فى ذلك شأن « البارودى » بشعر الأقدمين كما وعته أذنه ، وبالمحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، وإن تكن والحق يقال محاكاة صادرة عنده عن طبع لا عن تصنع ، وعن سلبية لا عن تكلف ، فهو الطائر يترنم كالطائر ، أو كالماء ينساب من ينبوعه ، والأشعة تتدفق من قرص الشمس *

وليس أدل على ذلك من أن الشاعر عندما يعتمد عن مصادر شعره ، وينأى عن تأثره بشعر القدماء ، ويتخفف من الجزالة التقليدية ، والديباجة الرصينة ، فإذا بنا نراه وهو يهوى من حالق سموقه وشموخه إلى حيث التعبير العادى عما هو عادى ، عن فئات الحياة اليومية ، قفى مسرحيته « أوراق الحريف » التى اختار لها موضوعا عصريا ، ورشى كارها أن يغير من منهجه الشعرى ، منهج الرصانة والجزالة على غرار ما ترنم به سابقيه الأقدمون ، الى حيث « المنهج المطروق » منهج معاصريه فى التعبير عن واقم الحياة اليومية ، نراه يقصد عمدا الى التعبيرات المبتدلة ، البعيدة عن طبيعة الشعر بوجه عام ، والشعر المسرحى بنوع خاص ، كما يتضح مثلاً من هذا الحوار :

أكرم (متلطفًا) : ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام .

وداد (في مزح) : عندى الصنف الذى تهواه رز بحمام ودجاجات
سمان نظفت أسس أمامى .

أكرم : طيب فخم غذائى اليوم من غير كلام .

ولكنه سرعان ما يعود الى منهجه الشعري الأثير ، حيث الجزالة
التقليدية التى يستمدّها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم ، وبخاصة تراث
الجاهلية والشعر الجاهلى ، الذى يعدّ به الزمن عن أسلوب عصرنا ولغة هذا
العصر ، وحال دون الشاعر ودون ابتكار التعبيرات الحديثة والصور الجديدة
التي تتلامح وهذه الحياة المعاصرة ، وليس أدل على ذلك من لجوء الشاعر الى
بطون المعاجم ليستخرج منها كلمة مثل « الأراك » التى لم يعد يعرفها
أحد ، أو يستخدمها أحد ، ليضعها هو في بيت كهذا البيت من مسرحية
« أوراق الحريف » .

فديتك يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

هذا في الوقت الذى يصف الشاعر فيه هذه المسرحية بأنها مسرحية
عصرية ، تتناول واقع الحياة المعاصرة ، وكان أولى به أن يغفل حاسة
السمع ، فينسى ذلكرته لرنين الشعر القديم ، وأكثر ما يحفظه لهذا الشعب .
ويشعل حاسة البصر ، ليرى حياتنا المعاصرة ، ويبتكر التعبير الجديد عن
هذه الحياة الجديدة ، وبذلك يقدم لنا الصورة الجديدة في ثوب جديد ، بدلا
من أن يقدم لنا الصورة الجديدة في ثوب تراثى قديم .

وما ذلك كله ، وكثير غيره ، الا لأن الشاعر عزيز أباطة ، وكأننا وضع
أمامه نموذجا أعلى ومثالا يحتذى شعر الجاهلية ، وقول شاعر مثل عنترة :

إن نعيك فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم

الذى يشبه قول عزيز أباطة على لسان بطله المسرحى قيصر :

ثقي بى فما زالت لهاتى جديدة

وما برحت مستبضيات مخالبي

وهو في النهاية ولع الشاعر العصري بترائنا الجاهلى ، ومجاولته
التماس الجزالة والرصانة ، فضلا عن الفخامة والاعراب في شعر الأقدمين ،
ولرفضه فرضا على ذوق العصر ، وطبيعة العصر ، مما أدى في آخر المطاف

الى هذا الانقسام الصارخ بين الشاعر ولغة المسرحى من ناحية ، وبينه وبين أسلوب عصره من ناحية أخرى ، وبينهما وبين جمهور المسرح الحديث من ناحية ثالثة وأخيرة .

أجل لقد نسي عزيز أباطلة انه انما يكتب مسرحيا شعريا ، وان هذا المسرح الشعري لا يكتب لكى يقرأ ، وانما يكتب لكى يمثل ، ولكى يراى الجمهور .

شعر المسرح والشعر فوق المسرح

✽ الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي
اللمسة الذهبية التي توجت انتصارات
الشعر الجديد ، والتي لم تجعل من هذا
الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية ..
محمومة أو فائرة ، بل جعلته شعرا له
صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه
أفاقا واسعة .. واسعة إلى أقصى حد .

الظاهرة الجديدة في حياتنا الأدبية هي دخول الشعر الى المسرح ، اعنى استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي . وهذا ما رأيناه في عدة تجارب طليعية استهلها **عبد الرحمن الشرفاوى** بمسرحيته **الرائدتين** « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها **نجيب سرور** في مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ومن بعدها مسرحية « آه يا ليل يا قمر » ، وتمادى فيها **صلاح عبد الصبور** بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » فضلا عن محاولات أخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة في نيسابور » للشاعر **عبد الوهاب البياتي** ، وأخرى مثل أوبرا « سولارا » ، الشعرية للشاعر **محمد الفيتوري** وأخيرة مثل « **ثورة الزنج** » للشاعر معين بسيسو ، وهكذا أحس جمهور المسرح - قراء ومشاهدين - أن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح ، وأن مرحلة جديدة في تطورنا المسرحى يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية . تلك التى تستطيع الوقوف فوق خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المتول بين دفتى كتاب .

والواقع أن هذه الظاهرة لم تنفش في حياتنا المسرحية وحدها ، ولكننا نشاهدها أيضا في المسرح العالمى كله . فالمسرح العالمى المعاصر يمر الآن بهذه التجربة .. تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء أودن وإشروود وكلوديل وأبو لينير وكوكو ولوى ماكليس وكريستوفر فرأى فضلا عن الشاعر العظيم ت. س. اليوت .

والحقيقة ان « التجربة الشعرية » في المسرح المعاصر ، تجربة ذات وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر . ففىما يتعلق بالدراما نجد ان تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة بقدر ما هي حنين الى الشكل الاغريقى القديم ، أو « تعصير » للدراما الاغريقية وبعثها في ثوب عصرى جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما

شعرية مصداقا لقول المعلم الأول - **أرسطو** - « أن الشعر أعلى طبقة وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الطبيعة العالية ، في حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة » .

وذلك يعني أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن الانفعالات التي تثيرها في النفس هي انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ **سوفوكليس** حتى اليوم . . . وبعد اليوم . وهذا ما تنبه له الكاتب الألماني الكبير **أوتو لودفيج** في محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » .

وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته في الأدب الغربي على يد **البوت** في قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته في الأدب العربي على يد **العقاد** في قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » . ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم في مجال التعبير ، فلن تصل إلى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثير فينا أحاسيس غامضة مهمة ، وتترك لكل منا الحق في أن يفسرها كما يشاء .

لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية إلى المرحلة المعنوية ، أعني أن يتحرك في اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب في قالب الدراما ، التي تتعمق في نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعا ، فأوديب شخص معين وهيوليت كذلك ، إلا أن الانفعالات التي تثار لا تخص أوديب وحده أو هيوليت في شخصه ، وإنما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمي الشامل » ، وقد أشار إليه المعلم الأول في كتابه « فن الشعر » حينما قال : « أن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودوت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهي تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا ينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروي الذي حدث ، في حين يروي الشاعر ما قد يحدث » .

والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه في الغنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتقارب صوره ، وتكرار

رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى اعماق نفس الانسان .

ولكن ٠٠ هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر أحمد شوقى فى طوابع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز أباظة ، وكذلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ، وكذلك المدرسة الرمزية التى يمثلها بشر فارس وسعيد عقل . على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الفنائية الخالصة ، بل كانت شيئا يفرط مضمونه فى صياغته ، فى عبارة عن مجموعة من القصائد الفنية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تصر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة .

لذلك ألحقت الحاجة الى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى ٠٠ فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لحمة النص المسرحي ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة المعيشية أى يصبه فى قالب الدراما التى يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » فى مسرحنا المصرى ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بدأه وأنهاء توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعى الذى استهله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفذ غايته عند سعد الدين وهبة ، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه رشاد رشدى واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم . أقول ان الحاجة ألحقت الى وجود المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذي يعد عبد الرحمن الشرقاوى المستولى التاريخى عنه .

على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجى الى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نلمس فيه مرحلتين متميزتين ٠٠ الأولى هى ما يمكن تسميته « بالضر فوق المسرح » والأخرى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فى المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية « مأساة جميلة » ، وتمثل

الثانية مسرحية « الفتى مهران » • وعند كل منها نقف وقفتين تختلفان طولا وعمقا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدي : هل المسرح الشعري شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعيد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير •

على أن الدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر ، فلو كان امر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟

إن الشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوبا للتعبير ، وإنما هو جزء أساسي وضروري في بنائها الفكري وبنيتها المضمونية ، إنه إيقاع الدراما نفسها ، إيقاع الأحداث الدرامية ، وقد نجد هذا الشعر في بعض المسرحيات النثرية ، عند تشيكوف بوجه خاص ، ولكنها جوهر مسرح لوركا ، وت. س. الموت ، ومايا كوفسكي ... تعبيرا خارجيا وبناء داخليا كذلك •

والمسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية لا ترتفع عن واقع الحياة اليومية الا بمقدار ما تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام • إن الدراما الشعرية إنما تقدم لنا الشعر المنبث في واقع حياتنا اليومية نفسها ، وإن موضوعها قد يكون هذه الحياة اليومية ، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ما لا يستطيع المسرح النثري أن يستخلصه منها ، إنه يستخلص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلي للحياة •

إن الدراما الشعرية لها موضوعها الخاص ، الذي له بدوره ، منطقة خاصة بين الحلم والواقع ، بين الجزئي والكل ، في صميم التجربة اليومية ، وهذا معناه أن الدراما الشعرية نموذج خاص أعمق من مجرد الأسلوب الشعري الفنائي ، ومن مجرد الحدث المسرحي المكتوب بأسلوب شعري •

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي « اللبسة الذهبية » التي توجت انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لا تصدر في معظمها عن وعي كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها إطار فني يحدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هذه المسرحية التي لم تجل من الشعر شيئا يعبر عن انفصالات فردية محمولة أو فاترة ، بل شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه ^٢ نفاقا واسعة • • واسعة الى أقصى حد •

وصحيح ان هذه المسرحية كانت أقرب الى الشعر المسرحي منها الى المسرح الشعري ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه كوكنتو المشهورة : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيتوت العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد » . لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التي تنمو فيها بذور شعره ، وينمو فيها هو الآخر .

وصحيح أن هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين كتاب المسرح الشعري من أمثال بيتس واليوت وكوكنتو ولوركا وأوبى وغيرهم ممن اشتركوا في معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لمودة المسرحيات الشعرية الى المسرح ، والبحث عن كفة عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير .

صحيح هذا وذاك . . . ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة » كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطة فسيحة نحو الشعر الدرامي والأداء التراجيدي ، ثم هي بعد هذا كله تطوير للشعر العربي الكلاسيكي الذي تصلح بحوره للشعر الغنائي ولا تصلح للحوار التمثيل ، كما لاحظ المازني بحق في تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران المسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير ، وما عبر عنه بقوله : « ويحور الشعر العربي أصح ما تكون للشعر الغنائي أو ما يطلقون عليه في الغرب لفظة (ليريك) وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقى عليه . والحوار التمثيل أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر عليه التوقيع الموسيقي كما يظهر في سواه ، أضف الى ذلك أن البيت من الشعر في القصيدة العربية « وحدة » تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظي وتعلق الكلام ببعضه ببعض على معاني النحو ، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات - اذا ربطه شيء - الا المعنى ، وواضح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعي ألا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الى الآن » .

ومن هنا كان فشل المسرح الشعري عند كثير من شعرائنا الكبار . . . عند أحمد شوقي الذي لم يوفق في خلق لغة المسرح الشعري ، وعند عزيز أباظة الذي بحث عنها طويلا ولم يجدها . . . وظلاهما الاثنان رهيني مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل تسجيلا أساسيا في بناء المسرح الشعري .

ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التي أقدم عليها عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وإنما هو اختلاف نوعى ، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لا تحيا الا بين دفتى كتاب ، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح .

لهذا كان على الشعراء الذين يكتبون للمسرح أن يحتموا بحركة التجديد المسرحية من ناحية ، وأن يستخدموا سلاح التجديد فى الشعر ذاته من ناحية أخرى .

فقد كان التجديد فى الشعر مرادفا لرفض القيم الثقافية واللغوية القديمة ، وهربطا فى نفس الوقت بمواقف اجتماعية تقدمية ، أما كتاب المسرح التجديديين الذين استخدموا الشعر فى المسرح ، دون أن يكون لهم موقف تجديدى من الشعر نفسه ، فقد انتهوا اما الى الإفلاس الفكرى والفنى ، أو أن أعمالهم ذاتها هى التى توقفت عن الهام الأجيال الطالعة .

وإذا تذكرنا أن تجديد الشعر هو موقف مباشر وحاسم ضد الجمود الثقافى ، لتبيننا مقدار ما فى كسر عمود الشعر وخلق إيقاعات شعرية جديدة ، وإبتكار صياغات أسلوبية جديدة ، وإضافة دلالات جديدة لمفردات قديمة فى سياق العمل الشعرى ، لتبيننا مقدار ما فى كل هذه الجوانب من حركة تجديد الشعر من دلالة اجتماعية تقدمية .

وهذه الدلالة الاجتماعية التقدمية هى الوجه الآخر لتأثير دخول الشعر الجديد الى المسرح ، وهى تكتسب حين دخولها المسرح ، صفة الوعى بالعالم وبالحياة وبهموم الانسان .

إن الشعر الجديد فى المسرح ذاته ، فى أشكاله وفى قدرته على حمل وعى الشاعر والتعبير عنه ، هو كسب لتجديد الشعر أيضا ، إذ يضمه مباشرة أمام أذواق الجماهير ، يختبر نفسه ويؤثر فى الأذواق ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا .. ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير .

إن عبد الرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة ، وإحساسه الفنى الغزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعرى ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الخليط ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيئى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة ،

وأن يستخدم التفعيلة باغبارها تلوننا نغما بدلا عن وحدة السطر أو البيت ، الذي يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظي • وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر في الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أتراني طفلة ما زلت •• جاسر في غد •• عندما يرتفع الزيتون في خضرته •

عندما ترتفع الراية في أرض الجزائر •

عندما تقتصر الثورة •• فأبكوني وقولوا : لم تمت •

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير •

وهزيل مستباح المرض مثلوم الضمير •

لا وعينيك وفي عينيك أحلام نبيلة •

لا •• وآلام البطولة •

لن تموتى يا جميلة •• لن تموتى يا جميلة •

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشراوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبرا رائعا ، وتصور المواقف تصويرا أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التى تتشابه حيواتها ، وتتعامد مصائرهما من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى • كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه إنما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر •

على أن الشراوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا فى المواقف الصليبة التى يخضع بها تطور الحدث ، لأنه فى المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغليانه ، كما فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تعاني آلام الحزن وجلال الأمل فنقول :

ما بال ألوان المساء • هناك تصبغها السماء •

والريح مثقلة بمأساة الحياة ، وكل شيء مختنق •

- أسفاه ، قد سقطت وفي نظراتها وهج سيشرق
- ويغير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتمر الجميع
- ودماؤها تنسال في خيط رفيع وبمثل ملح البرق مالت
- وتجرعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
- لا تتركوا أحدا يساق لسجن برباروسه ولديه سر ما من الأسرار
- فهناك حكم العار ! والتعذيب والموت البطيء بغير رحمة
- والانتحار أعز للإنسان من أن يسجنوه
- ماتت وفوق شفافها اختلج الهتاف : تحيا الجزائر

وبذلك استطاع عبد الرحمن الشرقاوي أن يصور الخارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة في تلك اللحظات الشعرية التي كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل . فالشرط الأساسي في لغة المسرح الشعري ، ألا نحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمة الملائمة ضرورية كل الضرورة ، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو وإحداث الأثر الفني المطلوب .

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ثائرة كتبها شاعر تقديمي ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعل في النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لإرغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها في وجه جلادها ببطولة وعدالة وشرف . وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهي » الهادف ، الذي يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقيم الدليل على فعالية الكلمة ، ومسئولية الفنان .

غير أن عبد الرحمن الشرقاوي بقدر ما كان موفقا في لفته الشعرية من حيث نغمة الشعر وتلويحه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص والأحداث ، بقدر ما خانه هذا التوفيق في عرضه للحدث الدرامي ، عرضا يتفق ومواضع الدراما الشعرية بوجه عام ، لهذا رأينا الشرقاوي كثيرا ما يتقلب الحوار عنده إلى قصائد ذات طابع غنائي يجمد الحركة داخل المسرحية ، وكثيرا ما يعجز عن كشف الأبعاد النفسية للشخصيات ، وتحديد مواقفهم الجذرية ، والتي يمكن تحديدها في نقطتين أساسيتين :

١ - تحريك الأحداث داخل المسرحية .

٢ - تصوير الشخصيات التي تنهض بأحداث المسرحية وتحدد أبعادها . النفسية ، والاجتماعية ، ومواقفها الخاصة .

فبدلاً من الفكرة المحورية التي تدور عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابه مرة وتتباعد مرة أخرى ، لأن خطة عامة لا تنظفها ، ولأنها لا تتطور تجاه هدف بالذات ، وبدلاً من استلهاهم ثوبه: الجزائر ككل ، ثم تجسيدها في شريحة جزئية مكثفة ، ينبع من داخلها الحدث ، ويمضي في تطوره الدرامي المرسوم ، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلا عن الكثير من الوقائع التاريخية التي حدثت في أثناء ثورة الجزائر . وبدلاً من رسم الشخصيات جميعاً بناء على صراع درامي واضح ، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكان الشخصيات الأخرى لا هم لها إلا إتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين .

عنوما استطاع عبد الرحمن الشرقاوي في مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو البطل ، وإنما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو إنسان تصنعه هذه الظروف ، ليس كل إنسان بطبيعة الحال ، وإنما الإنسان الشريف الذي لا يلوثه الزيف ولا يعلوه الصدأ ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالي الذي تخيله هيجل في شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق صهوة جواد » . ولا هو البطل الرومانسي الذي تخيله كاوليل في صورة القديس أو النبي أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجي الذي رآه جيرودو على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وإنما هو فرد عادي من أفراد الناس ، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة ، أو جاسر العامل الجزائري العادي ، فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية في موقف من مواقف الكفاح ، فاستطاعا بهزيمتهما القوية ومعدهما الأصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الإنسان العادي بطلاً غير عادي .

أقول إن الثقب التي رأيناها في مسرحية جميلة ، هي التي أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفني ومضمونه ، فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ، ولا نبع الشعر من النسيج الدرامي ، وإنما ظل الشعر والمسرح - في مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » .

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدد الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه فى جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية المشعرية التى تطلبت بكتابتها خطوات نسيجه الى الأمام ، محققة كيفا أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » .

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر فعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعري ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديات الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق أن لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيل فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن نضع الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « قانا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيل رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيل سميك ، دانتيل مصنوعة من الخيال ، أو هو سفينة باكملها تسير فى عرض البحر » . وعند كوكتو أنه إذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، مألوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير اليوت ، فما ذلك الا لأنهم يوعى أو يفهم وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح .

والسؤال الآن هو هذا : إذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » . وإذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم ... أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

الواقع أن عبد الرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحيته الثانية أن يصل بالشعر الى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة ، والتركيز فى صوغ العبارة ، دولما أنزال عن « الثيمة » الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى . ولكن البناء المعمارى الذى ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج فى بعضها عن إطار التعبير الدرامى الى إطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته فى القرية ، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له . ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من

قصائد بذاتها ، ألحها الشاعر على لسان هاشم في حلم سلمى ، أو صابر في روايته لموت أبيه . وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحي ، ولكنها في الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لا يقطعها الا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما في خطاب مهراڤ الذي بعث به الى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » . . . وخطابه الآخر الذي ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شيء يا أميرى ، كل شيء » .

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامي في هذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهراڤ الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بظلمة معاناة وجدانية عميقة في صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعري المسرحي البالغ السهولة دون حذقة ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتذال .

والذى يحسب للفتى مهراڤ أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحي . . . ومستوى شعري أقرب الى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فتات الحبة اليومية ، وتوصيل الأفكار العابرة ، كما فى هذا الحوار فى طوابع المسرحية :

هاشم : سلمى . . جهزى . . شايًا لمهراڤ .

مهراڤ : خلى عنك الشاي يا هاشم .

(لنشلمنى بخفة) جئنى بكوب من نبيذ الأمراء .

واعذرني أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية .

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك .

ولشاورت المحصى والرمل فى مستقبلك دونما اجر ! متى تكتبها ؟

مهراڤ : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم .

اسامة : هو بصمة السجّن الرهيب على ضلوع الثائرين .

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا . . لنا نحن الضحايا الحالمين . .

مهراڤ : فى غد نرتاح يا سلمى . .

غدا يخلد القلب الى الراحة . . هيا . . التبيد .

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالى الرفيع ،
وذلك فى المواقف الكثيفة التى تشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت الحواظر
وماج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد
والفتى مهران ٠٠ الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمام
الفلاحين ، وفتى الفتیان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ،
انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير
الآلهة « جوبيتر » فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

أورست : أنت هلك الآلهة با جوبيتر ، وملك الصخور والكواكب ، وملك
الأمواج فى كل البحار ، ولكنك لست ملك الانسان .

جوبيتر : لست ملكك أنت أيتها المودة الخالية من كل عقل ، ولكن
من ذا الذى خلقك ؟

أورست : أنت ٠٠ ولكن كان يجب ألا تخلقنى حرا .

جوبيتر : وإنما وهبتك الحرية لتخدمنى .

أورست : هذا جائز ، ولكنها انقلبت ضدك ، ولا حيلة لى ولا لك فى
ذلك .

جوبيتر : وأخيرا ٠٠ هذا هو عذرك .

أورست : لست معتذرا !

جوبيتر : أهذا حق ؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تزعم أنك عبد لها تشبه
كل الشبه أن تكون اعتذارا ؟

أورست : لست السيد ولا العبد ، وإنما أنا الحرية !

ومثل هذا الصراع هو الذى نلقاه فى صراع الفتى مهران مع أمير
البلاد :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان .

ورغبتي ليست تمد .

كل الرمال رعيتى ٠٠ كل الرمال .

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان .

مهران : انى لأشهره على العلوان .

الأمير : انى اميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك .

مهران : لا أنت لست بسيدى .

وأنا كذلك لست تابعك الوفى .

أنا لست مجدك ، يا أمير ولست عارك ، لكننى فى الحق كنت
وما أزال هنا طريدك .

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ،
فى أننا ندرك فوراً وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو
أهم العناصر ، وأما العنصر التراجيضى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث .
فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى
توب الواقع الشعرى .

والذى وفق عبد الرحمن الشراقوى فى الوصول إليه ، هو القاعدة
النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحاً نظريته فى الدراما ، تلك التى
تتصل بجواهر المسرح الشعرى . ومؤدى هذه النظرية ، أن المسرحية
الناضجة إنما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية ، فهناك العقدة
لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكراً ، والتعبيرات والكلمات
لمن هم أميل إلى الناحية الأدبية ، والإيقاع لمن هم أشد من سواهم حساً
موسيقياً ، أما الجواهر المفرقة فى الإحساس والفهم فنصيبها من المسرحية
معنى يتكشف لها خطوة إثر خطوة » .

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشراقوى الكثير من هذه
المناسيب فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفجر إلى أن تحدث فى النهاية
لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور ، وفناة الحى
سلمى الفجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عملة القرية ، وإلى
جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ،
هناك الشعر المنفوم الموسقى ، الذى يجزنا على طول المسرحية إلى لحظة
الإيقاع التراجيضى الحزين . . لحظة سقوط البطل وانتهاء المساة . .
وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجواهر فى سياق المسرحية . .
يتكشف لها خطوة فى إثر خطوة ، محدثاً لها « متعة الهزة فى الشعور .
كتلك التى تراها فى كبريات المآسى الشعرية « أوديب » و « هاملت »
و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » .

وهية أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة

فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف .. وهو ليس الها هبط من السماء ، ولا ماردا انبثق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف الية وضاعطة فاستطاع بعزمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ما هو أشرف وأنبل واليق بالانسان . وصحيح أن البطل يسقط .. وصحيح أنه ينهار .. ولكن سقوطه وانهيائه لا ينتجان عن قدر تحده ، ولا عن قوى خفية ناصبته المعداد ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد . « فالهامارتيا » أو السقطلة العظمى ، انما تنتج عند شاعرنا الرائد - عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان .

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اختار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمة الكفاح المشترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وإنما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يصل من أجلها .. قضية الشعب فى صراعه ضد قوى البطش والطغيان .. ضد الرجعية والحيانة .. ضد كل ما هو قمى وزرى . ولكن هذه التنازلات هى التى تحطمه فى النهاية ، وتقضى عليه ، وعلى العقيدة التى آمن بها ، والظروف التى مثلها ، والواقع الذى أذره ووقف الى جواره . ويموت الفتى مهران وعلى محباه الوسيم قسماات الية ، ومن شفثيه تخرج كلمات ذبيحة .. كلمات الانتباه :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد .

لم يزل عندى أشياء تقال .

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ، وما حققت حلما واحدا .

لم يزل فى القلب منى ألف حلم .

لم يزل فى الرأس منى ألف شئ .

وأنا أمضى بأحلام حياتى .

أنا ذا .. أفقد الصحراء والليل وأحلامي وحبى .

أنا ذا .. أفقد الصحراء والليل وأشيائى جميعا .

ولكن الشاعر المنتصر لقضية الانسان ، المؤمن بمدالة المصير ، يرى

فى الشعب وقودا ثوريا لمركة الطريق ٠٠ لغرس البطولة وانبات الأبطال
٠٠ فالشعب قادر على أن يهب الظروف ٠٠ والظروف التى خلقت مهران
لا بد وأن تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان فى الأرض شر ، وطالما كان فى
الدنيا قهر ، فلا بد أن ينشأ ألف مهران ، ولا بد أن تنبت مليون جميلة .
أنه بالشعر الثورى العظيم الذى نظمّه هذا الشاعر ، وبالإحساس
الواعى العميق بلغة المسرح الشعرى ، وبالمعانى الإنسانية الشريفة
والعادلة التى نثرها فى أرجاء هذا المسرح ، استطلاع عبس الرحمن
الشرقاوى بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيق بعسا
رابعا الى المسرح المصرى ، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقى للمسرح
الشعرى فى أدبنا العربى المعاصر .

شاعر الكلمة والموت

✽ الكلمة في حياة الشهيد من شهداء الفكر
هي « القيمة » والقيمة المطلقة ، التي تجعل
للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى
سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة التي
هي بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة .

« الكلمة » و « الموت » .. بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر صنيح
عبد الصبور أن يلخص حياة المفكر الصوفي الشهيد الحسين بن منصور
الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكري عظيم .. فحياة الفكر هي
حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه في هذه الكلمة ،
أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاء . فهو مؤمن بكلمته .. مؤمن بضرورة
توزيعها على الناس .. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها ..
فان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا
أو يموت ، بل ربما كان الموت في عينيه أشهى من الحياة .

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء ، خطؤه اذا عاملناه
بمقياس الانسان اليومي في الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس
الانسان الذي يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالجهد الخلاق الذي يكمن
من وراء الحياة ، والذي هو الله .

هل كان سقراط يفر من الموت هازئا بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه
القوانين ولو انقلبت ضده ، لأنها القوانين التي كانت تأويه وترعاه ؟ هل
كان المسيح يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه ، أم يخرج بالرسالة الى
بيت المقدس ، ولو دخل في حروب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان
الحسين يسير الى العراق للقاءة يزيد ، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرا
صاغرا لما لا يرضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين ؟ هل كانت جان دارك
تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم تستجيب لها ولو ساقوها الى
عذاب الحريق ؟ هل كان الحلاج يمشى بالحقيقة بين الناس ، ويبرح بها في
الأسسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتتمها في نفسه متلذذا ؟ تلك هي
المأساة .. مأساة كل شهيد فكري عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء .

فالكلية في حياة الشهيد من شهداء الفكر هي « القيمة » والقيمة

المطلقة التي تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها
سمى كادح نحو هذه العيبة ، لأننا حينما ننكر الوجود الانساني باسم
الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وايماننا بمعطيات الادراك
الحسي وحدها ٠٠ هنا نستحيل الحياة الى سماع اليم على المادى والمباشر
والرخيص ، وهنا يفقد الانسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر والياس
والضياع ٠ على العكس من الشهيد الذى تملو وجهه ابتسامة السرور
المتالم أو الألم السار ، نتيجة ايمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن
من وراء الحياة ٠

أجل انه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس
عبثا لا طائل تحته ، وهل يعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد
والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان ٠ بالقيم ، والثقة
بالله هي وحدها مظاهر انخداع الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فان الذات الجرة الأصيلة ، أو الانسان الأصل
لا الانسان الصورة ، حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشل الحاجة
ارادته ، وتخنتق في فمه الكلمات ، فان الموت كما قال كيركيجارد لايد
أن يجيء ليفتح له النافذة ! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه
حينما قال في المنظر الثانى من الفصل الأول :

» قد خبت اذن ، لكن كلمائى ما خابت

» فستائى آذان تتأمل اذ تسمع

» تتحدرو منها كلمائى فى القلب

» وقلوب تصنع من الفاظى قدرة

» وتشد بها عصب الأذرع

» ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع

» الا أن تسقى بلماب الشمس

» روح الانسان المقهور الموجه ٠

ولكن من هو الحلاج ؟

ما هي قصة حياته وما هي مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الاسلامى الكبير ، الذى ولد
فى البيضاء بفارس ، ونشأ فى واسط بالعراق ، وازدهر فى أواخر القرن

الثالث الهجرى ، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية ٠٠ التستبرى والمكى والجنيدي ٠٠ وبعد أن اتصل بأئمة التصوف فى عصره ، وبعد أن حج إلى مكة ثلاث مرات ، تلقى خرقه الصوفية ، وطاف يدعو الناس إلى الزهد والفناء ، جامعا حوله كثرة من المريدين .

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، **الحلول** : حلول الله فى الإنسان ، واستحالة الإرادة الانسانية إلى إرادة الهية ، بحيث يصبح كل ما يصدر عن الإنسان من فعل ٠٠ فعلا لله ، مما يترتب عليه القول بإمكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو ما يعرف « باستقاط الوسائط » ، وما يترتب عليه القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت فى الناسوت » ، أو الذات الإلهية فى الذات البشرية ، وبذلك يصبح الولي الدليل الذاتى الحى على الله « هو ٠٠ هو » ، ومن ثم يقول : « أنا الحق » **قلم الحقيقة المحمدية أو النور المحمدى** ، الذى فاض بكل أنواع للكمال العلمى والعملى ، وكان واسطة فى خلق العالم ، **توحيد الأديان** ، وأن هذه الأديان هى إلا أسماء لحقيقة واحدة ، وفروع لأصل واحد ، فإنها إنما تتخلص فى أن الأديان كلها لله .

غير أن الحلّاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وإنما حرص على أن ينزل إلى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالتكون مليء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية . ولذلك آثر الحلّاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا . على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمجبة فى الإنسان . أسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره :

« يا شبلى

« الشر استولى فى ملكوت الله

« حدثنى ٠٠ كيف أغضى العين عن الدنيا

« إلا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلّاج على الفور يخلق خرقه الصوفية ، وينزل إلى

دنيا الناس ، يحتك بالعامّة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة
شجاعة يريد بها اصلاح واقع عصره ، وإن دخل فى خلاف لا ينقض مع
جماعة الصوفية ، وإن تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضاة من فقهاء
عصره ، ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟

« أنوى أن أنزل للناس

« وأحدثهم عن رغبة ربى

« الله قوى ، يا أبناء الله

« كونوا مثله

« الله فعول ، يا أبناء الله

« كونوا مثله

« الله عزيز بأيدى »

وكان طبيعيا أن تختنق الكلمة فى حلقة ، وتتعطل على شفثيه . .
فأهل الحقيقة من الصوفية يضمنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة من
الفقهاء يخشون أن تذيع فى العامة فتقع الفتنة ويفضب حكام الدولة ،
وتلك هى الحيرة . . بل تلك هى المأساة . حيرة النفوس الكبيرة حين
تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من
الجانب الآخر بنفس القوة وب نفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار
وتقدم على الفعل ، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ،
تلك كانت مأساة **هاملت** ، وكانت أيضا مأساة **بيكيت** ، ثم هى الآن . .
مأساة **الحلاج** .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى
على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه عن واقع
عصره ، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة ،
من يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة لا الكلمة ،
والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى سطور جوعى ، والفاظ
عطاش . وفى خلاص بطولى رائع ، الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة
فيه مهندفة للاصلاح ، شنها الحلاج حربا ضارية على الصوفية من أهل
الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام
٣٠٩ هجرية ، بعد أن ظل مقبوضا عليه ثمانى سنوات فى سجون بغداد ،

وهي المحاكمة التي انتهت بالحكم عليه بالاعدام بعد أن ضربوه وصلبوه ،
وقطعوا رأسه ، ويداه ورجلاه ، وأحرقوه بالنار وألقوا بأشلائه فى مياه
نهر دجلة ..

تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك هى مأساة موته .. فكيف
استقبلها شاعرنا المسرحى صلاح عبد الصبور ؟

فى صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصري ناضج ، جمع صلاح
عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد . وهو
اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحى ، أن يتجه
شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى ، فيعمل على
تقييمها تقييما جديدا ، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضا على
ربطها بوجودنا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معايشتها والاتحاد بها
فى حركتنا الفكرية الراحنة .

وكان توفيقا من الشاعر أن وقع على حياة خصبة مليئة بإمكانيات
العرض الدرامى كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته
بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبيل وتضحية
واستشهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار
القدسين والشهداء

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير
من الوجوه ما حاول ت . س . بيوت فى مسرحية « جريمة قتل فى
الكاتدرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس
أساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاديه من الناحية الروحية ، وما تنطوى
عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم
الاجتماعية والقيم الخالدة .

ولكن صلاح عبد الصبور كائ شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم
يقدم لنا الحلاج كما هو .. حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه
.. حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية
والالتزام ، بين قوة الإرادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى
ككشف ذاتى والحقيقة من حيث هى إصلاح اجتماعى . أو باختصار بين
المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة . وكلها مضامين عصرية
تعبّر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلج على وجدانه
المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث ، ليقول من خلالها كل

ما يحسه وما يراه . ولذلك نجده في تناوله المرامي لمأساة الحلاج ، يستقطب الكثير من فئات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ، فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شيء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هي ولكن كما يراها هو ، فالذي لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت في بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا في التراجيديا ، وتعبيرا عن المفهوم الديني عند شعب الاغريق ، غير أن أوسطو لم يلزم الكاتب التراجيدي بالتمسك بالأسطورة في كل ما يكتب ، وإنما ألزمه فقط بعدم التغير في وقائعها ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن الانفعالات التي تثيرها في النفس هي انفعالات عامة وخاصة بالجنس البشري كله ، وذلك ما يصبر عنه « بالروح العالمي الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور في تجسيده في « مأساة الحلاج » ، فعندما يصل الصراع الى الذروة في نهاية المنظر الاول من الفصل الثاني ، نحس وكأننا مع الحلاج في قلب الحدث ، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أي انسان نبيل وشريف ، اسمعه يقول في مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسي العالمية :

« لا أبكي حزنا يا ولدي ، بل حيرة

« من عجزى يقطر دمي

« من حيرة رأيي وضلال ظنوني

« يأتي شجوى ، ينسكب أنيني

« هل عاقبتني ربي في روحى ويقيني ؟

« اذ أخفى عني نوره

« أم عن عيني حجبه غيوم الألفاظ المشتبهة

« والأفكار المشتبهة ؟

« أم هو يدعوني أن أخنار لنفسي ؟

« هبني اخترت لنفسي ، ماذا اختار ؟

« هل أرفع صوتي ،

« أم أرفع سيفي ؟

• ماذا اختار ؟

• ماذا اختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التي صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته ، فهي ما سنتناوله في الوقت الذي نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامي لهذه المسرحية .

في فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والناسي على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج » مأساة عميقة في بعدها الفكري ، قصيرة النفس في بعدها الدرامي . الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم « الكلمة » ، وأطلق على الفصل الثاني اسم « الموت » . وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالة الرمزية في المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع في فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث في تلك الحياة . . . فهي كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل - بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » - أن يطلق عليها الشاعر هذا العنوان الشعاري الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة الماثورة عن الحلاج « أنا الحق » التي دفع حياته ثمنا لها ، والتي جعلت الشاعر الصوفي الفارسي العظيم فريد الدين العطار يصف صاحبها بأنه بحق . . . شهيد الحق !

المهم أن المسرحية تقع في خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهي المسرحية ، يبدأ بشيخ مصنوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح ، يسألون عن الشيخ المصلوب . . من قتله ؟ ولم قتلوه ؟

وسرعان ما يجيء الجواب . . مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتنوه بالكلمات . ثم مجموعة أخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرّم العالم من شهيد ؟ هل نحرّم العالم من شهيد ؟ » . .

وبهذا ينتهي المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية . سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة في خلفية المسرح ، وفي أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة

المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفني لا نجد له متيلا في بقية المناظر . غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ في التطور ، ولكنه يبدأ في الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ نهاية الحدث المسرحي ، ثم يأخذ بعد ذلك في تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره في نفوس الشخصيات ، وهو تكتيك شعري ألفناه عند صلاح عبد الصبور في قصائده الشعرية ، حيث يبدأ قصيدته « شفق زهران » مثلا من نهاية الأحداث ليعمق الاحساس المأساوي بهذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البداية . لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بذاته منعزلا عن بقية المناظر الأخرى في نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بها ارتباطا عضويا ، ولا يؤدي إليها بالضرورة .

المنظر الثاني يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج في بيته ومع الشبلي وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفي ، ولكنهما يذهبان كل في طريق . الشبلي يقول لصاحبه : « لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا » . ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبلي : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحلاج : « فقر الفقراء ، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا أخراة » . ويدخل عليهما إبراهيم بن فاتك أحد خلصاء الحلاج ، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة . وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلي يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالي عن عين الله .

وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسفل ستار المنظر الثاني ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وإن كان أعقها من الناحية الفكرية ، فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيا ويتنهي بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل إبراهيم بن فاتك . فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد . ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب الى المحاوراة الفلسفية منه الى الحوار الدرامي ، انه يذكرنا بمحاوراة « أقرطون » لـ **لافلاطون** حيث ترى سقراط وهو سجين ، يحاور تلميذه أقرطون حول الحق والواجب ، وما ينبغي أن يكون عليه المواطن الصالح .

فالحوار هنا هو الحوار الذهني ، الذي يبين مدى الاختلاف في وجهتي النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامي الذي يكشف

عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحي ، لاختلافهما في الفعل والسلوك ، في الفهم والادراك . وهذا هو نوع الحوار الدرامي الذي لاقيناه في الملاحاة المريعة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس ، أو بين القديس توماس بيكيت والملك هنري الثاني ، والذي كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء ، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين * نزعة الفقيه الذي يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفي الذي يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكان الحلاج يحاور نفسه ، فهذا ما يؤدي الى تسطيح الصراع الدرامي ، بدلا من تمييزه وتطويره على امتداد المسرحية .

أما المنظر الثالث الذي ينتهي به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ وينتهي قوى الإيقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التي تألفت مرة من الراعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحبب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين * أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ، ارتفعت بالحوار الشعري الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلي ، وبعد هذا كله بجيء الحلاج * صوت الحق الذي لا صوت له ، يجيء ليوقف في الساحة ببغداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذي يعربد في الطرقات ، ينشر الرذيلة ، والقسط الذي يمشى في الأسواق يميئ القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالي تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة .

وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذي يبدأ بمقاطعة الشرطي : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربي له عينان لكي ينظر في المرأة ؟ » ، ربما كان هو أذكى وأبرع ما في المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة في ادارة الحوار ، نجد السلامة في التحليل النفسي ، سواء في حالة الحلاج الصوفي الذي غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرح بحلول الحق ، ويسمى عن رؤية الخلق ، ويكشف عن وجه السر ، أو في حالة الشرطة وطرأتها الخاصة في الاستدراج وتلفيق التهمة . ان هذا المشهد بجلاله ومساويته يعيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس في عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها في

الأسواق ، وأدرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكانه الشرك التي تترصص به ، وعرف من الأسئلة التي كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف استنراجه الى كلمة تثبت عليه « الكفر » أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التي بدأت بمعركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه •

والذي يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المسرحي عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفي ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعي •

فخطبة الحلاج التي أخذته بها الشرطة ، والتي يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
« هو النجوى التي إن أعلنت سفلت مروتنا
« لانا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تمننا
« دخلنا الستر ، أطعنا وأمرينا
« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
« وكوشفنا وكأشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
« تماهدنا ، بأن أكتم حتى انطوى في القبر » •

أقول أن هذه الخطبة على جمالها الشعري ، لا تكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفي ، فهي كلام عام يمكن أن يقال في وحدة الشهود عند ابن الفارض ، أو في وحدة الوجود عند ابن عربي ، مثلما يقال في حلول اللاهوت في الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء • فالحلاج حلولي ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب ، أو المشوق والمأشوق ، على أنهما شيان متمايزان في ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك في إمكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحي ، وفي أن هذا الاتحاد معناه تخلل شيء لشيء آخر دون أن يمتزج به

أنا سر الحق ما الحق أنا بل أنا حق ففرق بيننا
أنا عين الله في الأشياء فهل ظاهر في الكون الا عيننا

وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلاً بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلاً بوحدة الوجود كمذهب ابن عربي ، وهو مخالف بالتالي لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحي أحد أمرين : إما أن يعني كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفي وصياغته من جديد في شعره الجديد ، أو أن يقدمه - كما كنت أفضل - وكما يحدث في كثير من المسرحيات التاريخية - على لسان الحلاج نفسه ، أعني بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلفاح شعري جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما في قوله الذي يشير به إلى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدننا
فاذا أبصرتني أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

وقوله :

أنت بين الشفاف والقلب تجري
مثل جرى الدموع من أجفاني
وتحل الضمير جوف فؤادي
كحلول الأرواح في الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج ، واللقاء القبض عليه ، لبدء فصل « الموت » بإيداعه في السجن انتظاراً لمحاكمته . غير أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة في بغداد ، راجعاً إلى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج في السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثاني ، منظر الحلاج في بيته . فكما شهدنا الحلاج في بيته جالسا بين اثنين هما الشبلي وإبراهيم بن فلتاك ، نشهد الحلاج هنا أيضاً جالسا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلي عن سبيلين من سبل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجنين الثاني عن طريقين من طرق الإصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الإنسان من الشر ، فيقول له السجنين الثاني : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجنين : « غضبي لا يبغى أن الهاتى : « هل يصلحهم غضبيك ؟ » ويرد السجنين : « غضبي لا يبغى أن

يصلح بل أن يستأصل « . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستأصل ؟ »
فيجيب السجين : « الأشرار » فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف
تميز بين الأشرار وبين الأخيار ، من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف
تقضى على الشر لكي يسود الخير . » بالفضسب أم بالكلمات أم بالسيف
المبصر ١٠٠ »

« بالسيف المبصر » . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة
بصدد الخلاف بين علي ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لي بالسيف المبصر
١٠٠ من لي بالسيف المبصر ١٠٠ »

والواقع أن صلاح عبد الصبور استطاع في هذا المنظر أن يفلت من
إطار الاستاتيكية الذي كبّله في المنظر الثاني من الفصل الأول ، وذلك
بإضفاء عنصر الحركة المسرحية الذي تمثل في دخول الحارس وخروجه ، ثم في
المركة التي دارت بين السجينين ، وأخيرا في هروب السجين الثاني وبقاء
الحلاج مع السجين الأول .

غير أن الفلات شاعرنا المسرحي من إطار الاستاتيكية بإضفاء عنصر
الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامي الذي جاء على حساب
دموية الشخصية بصيغتها باللون الفكري ، وعلى حساب المادة الكلامية
يجعلها أقرب إلى المحاوراة منها إلى الحوار . فمشهد الحارس الذي ينهال
بسطه على الحلاج ، والحلاج هادئ مبتسم يلمّ بوجهه ، لا يمكن أن يكون
مشهدا دراميا بأي حال ، ولا يمكن للحوار الذي دأب بينهما أن يكون
إنسانيا بأي معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحي وذكائه ،
كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدي جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ . . . اجعلني أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدي

الحارس : اصرخ . . . لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدي ، صوتي لا يسمعني

الحارس : قلت اصرخ . . . أنت تعذبني بهذا

الحلاج : فليغفر لي الله عذابك

أرخف عنك صراخي . . . قل لي

ماذا تبغى أن أصرخ .. فأقول ٢٠٠ ؟

إن الفأية القصوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعال الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكترسيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا . إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى ، منه إلى الفرد أو الإنسان ، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المضروب هو الجلاذ ، والجلاذ هو من يمانى آلام الضرب .

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير ، من فصل « الموت » . إنه منظر المحاكمة ، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سسليمان وابن سريخ . وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى تشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، خفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، وإعداد المسرحية بإمكانيات أكبر للتفتيح الدرامى . ولكن شاعرنا المسرحى شاء أن يلتقى بلووكا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة .

المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكميدى بحق ! تراجيدى إنسان يموت ، ومهزلة قضاء يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة . أنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان . غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريخ ، يصحو فيه الضمير ، ويتنفذ فيه المعنى ، فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكرا للسماسة ، ومقارة للسارقين ، فينسحب من المحاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين أيديهما مضرجة بالدم ، من قبل أن تنطق ألسنتهما بحكم الموت .

ومضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى فصل « الحبكة » المسرحية إلى ذروتها ، حينما تتراعى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه

الآلام ، وفى الانتصاف الحقيقى لقوى الخير . ويبلغ الشاعر المسرحى قمة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمة ، وفى إبراز العناصر التراجيدية الخاصة بالرحلة المطهرة للروح ، وهى الرحلة التى خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره .. حياة القديسين والشهداء .

وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد إلى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، إلى وهج المضمون وحرارة الشعر ، إلى دفء الكلمة ومساواة القصة . فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنى حتى يصلح .. يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا يرتاج ذهبى ؟ » ، ولا بزعم حتى يثور .. يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتس أن نلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، وندأوى اثما بجريمة » . إذن فليرتد إلى ذاته الأصلية يلتمس عندها سبيل الخلاص : فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بشائر حتى يدعو إلى ملاقاته الشر بالشر .. انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا . أسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك الا أن أتحدث

« ولتنقل كلماتى الريح السواحة

« ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية

« فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

« يستعذب حذى الكلمات

« فيخوض بها فى الطرقات

« يرعاها أن ولى الأمر

« ويوفق بين القدرة والفكرة

« ويزاوج بين الحكمة والفعل .. »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا ييسر بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب .. التحكيم .

ويكون التحكيم حكما بادانته ، وإباحة دمة ، واللقاء بأشلائه فوق صفحة
النهر ، أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التوضيحية بحنياته
لكى تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقي شهيدا للكلمة .. الكلمة التى
كانت فى البدء ، والتى ينبغى أن تكون فى الختام .

الكلمة التى أثرت تأثيرا رائعا فى كل من جاء بعد الحلاج من أئمة
الصوفية ، فقد أخذت صورا روحية رائعة ، واصطبغت بألوان فكرية
زاهية ، عند كل من محبى الدين بن عربى ، وعمر بن الفارض ، وجلال الدين
الرومى وعبد الكريم الجبلى ، وكثير غيرهم من كتاب الصوفية وشعرائهم ،
الذين كان لمؤلفاتهم وأشعارهم أعمق الآثار وأطيب الثمار فى تاريخ الحياة
الروحية فى الإسلام ..

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأرشق مسرحية
شعرية تضاف الى مسرحنا الشعرى الحديث .. انه اذا كانت محاورة
الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل
من المسيح الشهيد الأول للإيمان ، ففى رأى أن هذه المسرحية بوسعها
أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى ، أول شهيد للكلمة !

في الأدب المسرحي

- البحث عن مسرح مصري
- دراما التغيير الاجتماعي
- بين المحلية والعالمية

البحث عن مسرح مصري

✻ الفرغور ليس هو بطل الاغريق التراجيدي
ولا بطل أوروبا السيكلوجي ، ولا بطل أمريكا
البراجماتي ، وإنما هو بطل فولكلوري تابع
من باطن الشعب واعماله ، ليخبر عن ادق
خلجاته في سخرية جادة أو جدية ساخرة ،
انه صورة ناطقة لابن البلد في مصر .

ما من مصري يذكر عام ١٩٦٤ الا ولهذا العام في نفسه صدى مختلف ، فهو العام الذي بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مداها الثوري ، مبلورة في نهاية المطاف أهداف النضال العربي ، محرزة في الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمي الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال .

ففي هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت ، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم إلغاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السياسيين ، وفيه أتيحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتي ، باعتباره من أهم ضمانات الحرية ، انه باختصار عام النضج الديمقراطي على الصعيدين السياسي والاجتماعي .

غير أن قوى التفجير الثوري لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما في ذلك مناشط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحي أو الفكري مع الجهد السياسي أو الاجتماعي في وحدة حية أو حياة واحدة . ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عام النضج الفني ، وبخاصة على الصعيد المسرحي ، لأن المسرح قبل أي فن تعبيري آخر هو الفن الذي لا يتحقق الا بالفعل . ولأنه أكثر من أي شكل فني آخر الشكل الذي لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبي التجربة .

لهذا لم يكن عيضا بل كان منا يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية « الفرافير » في هذا العام بالذات ، وأن يجيء ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا الواقع الثوري بكل تجسدهاته المادية والمعنوية . فالغرافير مهما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصدها الأحكام الا انها بحق تجربة

ثورية أو ثورة تجريبية ، وهي ثورة لا تقف عند المضمون المسرحي فحسب ، ولا عند الشكل المسرحي فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة في .

والواقع أن التناول النقدي لمسرحية « الفرافير » يظل ناقصا أو مبتورا إذا نحن قصرناه على العمل الفني وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ، فقبل أن يدفع **يوسف إدريس** بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا في ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريا على الحقيقة ، وإنما هو حفيد غير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شيء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون غربيون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون .

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى المصرى ، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثير بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألغت للمسرح الى الآن . وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة » .

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى ، ليسبق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح ، باعتبار أننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ، ولقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » .

وعند **يوسف إدريس** أن مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعد ذلك ، مطورا الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث والمفاهيم الفنية العالية المعاصرة .

هذه هى القضية التى طرحها **يوسف إدريس** ، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى ، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها **العقاد** فى ميدان الشعر ، عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء

الجليل الماضى (البارودى وشوقي وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصدا . وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلهم السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهب الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » .

وبقدر ما أثارَت دعوى العقاد من العواصف ، أثارَت دعوى يوسف ادريس من المناقشات . . بعضها يؤيد ، والبعض الآخر يمارض ، والبعض الآخر لا يستطيع أن يقطع برأى ، وكأننا ما كان حصاد المعركة ، فالذى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايا الفكرية بعد الثورة ، لأنها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانىها الوجدان العام المثقف ، أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ننسج منها شخصيتنا المستقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شئ فى أى مجال . « اننا نعود ونؤكد ونقول أنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فإذا لم تكن موجودة فعليا أن نوجدتها ، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تمييز جذورها فى تراثنا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها » .

والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضيته طرعا ساذجا يقصد به إثارة الزواجر والأعاصير ، وإنما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة . وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث انسانى على مدى سبع سنوات منذ الفترة التى انتهت فيها من كتابة مسرحية اللحظة المرحية ، وطويت فى ذهنى بعدها صفيحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أغود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » .

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية الحديثة ؟ هذا ما سنراه الآن :

لكن نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسميا يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة

والاستقلال ، لابد لنا قبل أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو
الحس الفني الذى يبدأ منه ويعود اليه ، والذى يستمد منه مصرية الشكل
المسرحى .

فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم والفن ، على
اعتبار أن العلم عالمى يحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلى بحكم الطبيعة
والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه ما لم يكن محليا فقد طبعه
وطبيعته كفن . والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصالة فى مقابل المحلية
التي تعنى المحدودية والضخامة ، وإنما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية،
ذلك لأن العلم لا (يهبر) عن شيء وإنما هو (يصف) أشياء ، والتعبير
لا يصدر الا عن ذات معبرة ، بعكس الوصف الذى يقتصر على المنهج
الموضوعى والمنهج الموضوعى فقط . فالعلم اذن يهصر نفسه فيما هو
موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص ، وتعريف الموضوعى
هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتى الذى
تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة
والمزاج . وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع
أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صينى وفن اغريقى وفن
يابانى ... الخ وكان من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء انجليزية أو
ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكى . « من أجل هذا لابد أن نفرق
تفريقا حادا بين العلم العالمى من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فبقدر ما
تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفن
لا تتبع قيمته الا من محليته ومن البيئة التى أنتجته ، بمعنى أوضح العلم
عالمى بطبعه والفن محلى بطبعه » .

والمحلية التى يدعو اليها يوسف ادريس هى محلية كيف ومناخ ،
محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبى الأصيل ،
والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة . « لأن
كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين
نفسى معين ، بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو
الفنان التابع من هذا الشعب » فثمة سببية متبادلة بين الطرفين . بين
الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه
وتكوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد
نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره .

وفى قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال

الظل ، استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية في بساطتها وبكارتها وأشكالها اليدائية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبي ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله . هذه الأشكال الأولى هي التي أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزاً لها عن المسرح بمعناه الذي نعرفه الآن .

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذي تتجمع فيه لمشاهد شيئاً أو لتتفرج على شيء ، فهذا في عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحاً بالمعنى الصحيح ، وإنما المسرح اجتماع بشري أو تجمع انساني ، وهو يحكم كونه نجماً أو اجتماعاً لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصاً إلا إذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس . أي أن الأشكال المسرحية لكي تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان . . أولاً الجماعة والحضور الجماعي ، وثانياً قيام هذه الجماعة مما بادء عمل من الأعمال . تماماً كما كان يحدث في أداء الطقوس والشعائر التي هي بحق الجذور الأولى لكل مسرحية .

وهذا ما عبر عنه يوسف ادريس في مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « . . . والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا مساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة انقابلت وبتحتفل أولاً انها انقابلت ، وثانياً لأنها ح تقوم في الاحتفال دم بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » .

ولكي يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامي الجديد ، نص في مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، وإحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سوياً ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التي تباعد ما بين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءاً من الممثلين ، والممثلون جزءاً من الجمهور . فلا تمثيل هنا ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وإنما الجميع في حالة تعاضد فني ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التي ستستمتع بالتمسرح .

لهذا كان طبعياً أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة إلغاء مسرح الجائط الرابع الذي يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الدوار ،

ولكن بالمرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما أكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها . واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وأن فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التغيير . وكان طبيعيا أيضا فى هذا الخيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليدوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا شخصيات تنصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحدث لحظة تنوير ، لأنه بزوال (الإيهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شيء داخلا فى كل شيء . وكان طبيعيا بعد هذا كله أن ينهار « الخاطئ الرابع » الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الادريسي) يتخذ من المسرح كله حلبة يروح ويحيى فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند بريغت ، ولا من النوع اللاواعى الذى التقينا به عند يونانكوف ، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمرشح الفولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر .

صحيح أن علينا أن نتنق بالتعافات الأجنبية لتتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضينا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغي أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لتكشف عن أعماق ذواتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صلورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثيلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هذا العصر . وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا أنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشكلة المصرية . المحلية والعالمية فى آن .

وهنا أجد لزاما على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، أن كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بارجاعها الى عناصر أجنبية أو كتاب غربيين ، أما أن يكون صادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجى لا يد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطاقة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وإرجاع اللاحق منها الى

السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزئية التي تأخذ جزءا وتترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزي ، فمنهج فيه من التقصير بقدر ما فيه من القصور ، لأن العمل الفني والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله •

ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التي تدمج الاعتبارات المجالية والابداعية والحضارية في نظرة تأليفية واحدة ، وهي النظرة التي ترينا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين •• الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف النظري أو الأيديولوجي بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى بين القواعد التي وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامي ، وتلك التي عارضها بريخت بقواعد أخرى قام عليها مسرحه الملحمي • وكذلك الحال في مسرح براندلو الذي لم يقم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة الى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطويرا طبيعيا للمسرح الأوروبي في القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعي الذي بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء براندلو فطوره الى ما عرف بالمذهب اللاواقعي ، وإن استعان في ذلك بعناصر من كوميديا الفن ••

وعلى العكس من هذا تماما توجه محاولة يوسف إدريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربي ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان ، والمطالبة بالعودة الى الينابيع الأولى للروح المصري الدفين ، كما هو ممثل في التراث الشعبي في المدن وعلى طول ريف مصر • هناك نستطيع أن نلتقي بجذورنا الأصيلة ، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التي قال عنها يوسف إدريس ، والتي اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق في وقت معا •

ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية في الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلا بد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع ، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التي يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع الى غناء غيره • وهكذا في حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقابلوا ، وثانيا بأنهم سيقومون في هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن

فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جراءة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله ، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد الى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور .

فالفرفور هو التمثيل الصارح للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تمعير ، والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة .

وهو يصدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون ادنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بفرد ما هو فرفور فى حياته العادية . فى البيت وفى الحارة وفى الحى .

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطل الاغريق النراجيدى ، ولا بطل أوروبا السيكلوجى ، ولا بطل أمريكا البراجماتى ، وإنما هو بطل فولكلورى ، نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائى المصرى الخلق ، الذكى ، الساخر ، الحاو يداخل نفسه كل قدرة على الزيق ، وكل عوامل حمزة البهلوان » .

ومن هنا كانت الفرفورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت « دينا صلاته الضحك » ، لأن الفرفور حين « يتفرغ » فهو إنما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « تقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعياً بأخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثر حبا للآخرين » .

فالفرفورية ليست مذهباً ولا هى عقيدة ، وإنما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، وهما لغة وأسلوب لا يمكن أن يوجد الا فى أمة قديمة الحضارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملها الاصيل . صناعة السلم وإنتاج الحضارة . وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعاً فياضاً للنكتة والسعادة ولباقعة التمتع ، فإذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونفاض التاريخ ، وما عاناه شعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للكهاة والسخرية والتهمك المرير ، لهذا كله ولكتير غيره كان المصرى ساخراً يحكم لباقتة المستفادة من الحضارة ، ساخراً يحكم الحوادث التى تلجته الى التساهل . وقلة الاكتراث ، فالسخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هى

سر القوة التي أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل
المليء بالحن والأحوال .

وانتدى يهنا الآن هو أننا نستطيع أن نخلص من فكرة الغرورية
هذه على حقيقته غاية في الاهمية ، وهي أن « الذات المصرية » دون غيرها
من اللوات ، ليست غالباً من القوالب ، ولا شكلاً من الأشكال ، وإنما هي
في صميمها فعل وانفعال ، نزوع وإدراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من
أهم خصال المصري أنه عامل في حياته بقدر ما هو عمل في نظريته للحياة .
والذي يهنا بعد ذلك هو أن الغرورية باعتبارها علامة على إريحية الشعب
المصري ، لم تظهر في النكتة وحدها ولا في السخرية فقط ، وإنما ظهرت
في جميع الآثار الفنية التي كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته . .
هكذا امتلات القصص بكلمة « الملاعب والمغاز » ، وازدحمت النوادر
بجحيل الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين العجائز الماكرات في نصب
الفخاخ ، وهكذا كانت الغرورية علامة من علامات التمسرح على هيئة
سامر . لأن السامر كان واحداً من الآثار الفنية التي قامت في بلادنا من
قديم الزمان ، حول شخصية الغرور وصفة الغرورية ، وهما العنصران
الأساسيان للذات وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية .

والآن . . إذا كان يوسف إدريس قد وفق في التعرف على ملامح
المسرح المصري ، فهل اختدى بعد ذلك إلى المشكلة المصرية المحلية العالمية
التي تتجاسر مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى . . هل وفق في إيجاد
الموضوع المسرحي الذي يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن
إفرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟

الواقع أن إهداء يوسف إدريس إلى « الغرورية » باعتبارها سمة
أصيلية من سمات الشخصية المسرحية المصرية ، أو باعتبارها تمثيلاً
صارخاً لروح الشعب المصري الدفين ، قد ساعده على أن يتأدى منها تأدياً
طبيعياً إلى المشكلة التي تتمثل في ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته
خمس أو ستة آلاف عام . وأعني بها مشكلة « التبعية والسيادة » التي
أثرت إلى أبعد حد في منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه في الحياة ،
والتي كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وإن مثلت على الوجه
الآخر نضال شعب وإرادة أمة وانتصار حياة . وهذا ما عبر عنه « ميثاقنا »
تعبيراً رائعاً حينما قال : « إن طاقة التغيير الثوري التي فجرها الشعب
المصري يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها ، إذا

ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام ، التي كانت تترهبى بكل
عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم » .

من هنا كان اهتمام يوسف ادريس الى مشكلة « التبعية والسيادة »
وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية . ثم
تجسيدها بعد هذا كله فى شخصيتي « السيد » و « الفرفور » اللتين
ابتعثهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفتونه التعبيرية المرتجلة ،
أقول ان اهتمامه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبائع الأشياء . ومما يتسق
وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا « الفرفورية »
بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هي الجبل المتأصلة فى قرارة هذا
الشعب ، وكان السؤال التلقائى الذى يترتب على ذلك هو من يسخر
هذا الشعب ، وعلى من يتحكم ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها
شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هي الإجابة على هذا السؤال .

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا
وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور
ما لم يذقه أى شعب آخر . فقد حكمه الآشوريون واللبيون والايوبيون
والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والديلم
والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم
الأرناؤود من أسرة محمد على ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض
المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين
متجاورتين : احدهما لأصحاب السيادة والآخرى للسودين الخاضعين ،
بل زعموا أن السادة والسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين ،
لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال .

والذى يعنينا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفورية » هي طبيعة هذا
الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فإن « التبعية والسيادة »
هي المشكلة التى ظل يعانى منها أحقابا بعد أحقاب ، والتي كانت سببا
مباشرا فى تأصيل « فرفوريته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد
الشعب . ففى كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح
الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلىغ منا فى التعبير عنا . عن
المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات .

ولقد قلت ان مشكلة « التبعية والسيادة » فى حياة شعبنا لم تقف
عند حدود السياسة لتتمثل فى سيطرة الحاكم الأجنبى الدخيل ، بل تركت

بصمات أصابعها على كبير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل هيجل أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون ان العقل حر أو ان الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد » أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهي التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان ٠٠ هو الحر ٠٠ » .

أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكي التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى المدرسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الأمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن العادى . وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة الناس طول عمرهم عايشين ازاي ؟ ٠٠ فوق بعض بالطول كده ، كل واحد شيايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور ٠٠ مفيش نظبام يرصصنا جنب بعض بالعرض كده ؟ ٠٠٠ مافيش ؟ ٠٠٠ » .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساواة بعدلونها الاجتماعى والأخلاقى ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هى مشكلة الانسان منتحيا الى أية بلد ٠٠ خاضعا لآى نظام .

بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات ٠٠ قال إيه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال إيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ ٠٠٠ » .

وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آباؤهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة ، أولئك الذين فشلوا فى أن

يروا وفي أن يساعدونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لفظ قول أو أضغاث أحلام ، وهل تاريخ الفكر الفلسفي الا مذهباً يلقي مذهبا غيره ، ومفكرا يمارض مفكرا آخر ، أو ليس هوسرل أحد الفلاسفة المعاصرين عو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائما من جديد » .

الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وإيجاد الحل على طرح السؤال . « أصل الحق مش علينا ، الحق على الى ييشوفولنا ، الفلاسفة يتوعنا والمفكرين ، الى التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير ، والتفكير الحقيقي هو الى يفكر في الى يفكر في الى يفكر انه يفكر ، انما ايه أدى مشكلة حياتنا كلها ايه ، حدش يجدهن ويفكر لها في حل ؟ » .

وعبثا يحاول السيد والرفور أن يجدا حلا للمشكلتهما التي أصبحت مشكلتنا جميعا ، فليس الحل في أن يصبح السيد فرفور ولا في أن يصبح الرفور سييدا ، ولا في أن يصبح ألأثنان أسيدا أو أن يصبحا فرافير ، لذلك أقدمنا على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص في الموت ، ولكن الموت يخيّب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة ، ولا لآى شيء ، وهل كان الموت حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الإرادة الا بالقضاء على كل إرادة ؟

وهكذا نجد أن السيد والرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون ، وأخذ الالكترتون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية ، أقول اننا نجد الرفور في دورانه الأبدى حول السيد غارقا في المشكلة وبشكل أعنف فها هو يقول : « الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت يحل : الحياة نفسها حل ، جازي ناقص انما الشطارة تكمله مش نلفيه .. » .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف إدريس وإيجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالإنسان ، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان في الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضبا فليس غضبه على الانسان بل من أجل الانسان .. من أجل ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هي نفس المحاور التي تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلي على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى إثارة قضية الحرية بمفهومها الانساني العام ، الذي يجعل المسرحية في النهاية .. مسرحية كل انسان .

دراما التغير الاجتماعي

✽ ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هي في
جليتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية
المصرية ، واللغة التي تعبر عن هذه الشخصية ،
وتصلح لخلق مسرح مصرى . فضلا عن بلورة
هذه الشخصية ، والقذف بها فوق خشبة
المسرح .

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « الناس التي تحت » أن مسرحا جديدا قد بدأ ، وإن كاتبها مسرحيا يشير بحصاد فنّي وفير .

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول في صرح مسرح الحكيم الكلاسيكي . فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهني الخالص استبدل به الحوار الدموي المملوء بالغفوية والحراة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية تصادفها كل يوم في عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التي تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة .

ذلك هو المسرح الواقعي الذي كان نعمان عاشور أباه الشرعي ، وبطله الحقيقي ، ومن معطفه خرج لطفى الخولي ، ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبة ، ومحمود دياب ، وعلى سالم ، وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية .

ومهما حدثت من تحولات وتطورات لكل واحد من هؤلاء ، فقد ظل هذا الرائد - نعمان عاشور - أكثرهم وفاء لقضايا التغيير الاجتماعي مضمونا ، والواقعية الاشتراكية مذهباً ، والطابع المصري سواء في صنع العقدة أو في رسم الشخصيات ، أو في إدارة الحوار . فاللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصري ، والمشكلة الأكثر إلحاحاً على الواقع المصري ، والشخصية التي هي في صميمها شخصية مصرية . . . هي الركائز المحورية التي أدار عليها نعمان عاشور مسرحه ، فإذا أضفنا إليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعي الكبير التي حدثت في حياتنا العامة ، التحول من مصر الملكية إلى مصر الجمهورية ، ومن الواقع الاقطاعي إلى الواقع الاشتراكي ، ومن المجتمع الزراعي إلى مجتمع الصناعة والتصنيع ، وهو

التحول الذى انطوى على الكثير من التناقضات العاطفية ، والجراحات الاقتصادية ، والصراعات الايدولوجية ، مما نشأ عن معاناة التحول ومعاناة التغيير ، أدركنا على الفور طول الرحلة وعرضها ٠٠ تلك التى قطعها نعمان عاشور !

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول ، على نحو ما فعل **جون أوزبورن** بمسرحيته الأولى « أنظر وراءك فى غضب » ٠

فمسرحية « الناس الى فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس الى تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمهيد ذكى لمسرحية « بستان الكرز » ، و « واپور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الأوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، أما ماعدا ذلك من مسرحيات ٠٠ « سيمبا أونطة » و « المخاطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور ، وانتكاس أيضا بالمسرح المصرى الحديث ٠

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح بتخبط فى مشكلات تقنية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلا عن انشغاله بالجرى وراء الشكل المسرحى الجديد ، كائنا ما كان هذا الشكل ، وكائنا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطابع الغالب على انتاجنا المسرحى فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجرى فى مسرحه هو كما يجرى فى مسرح الآخرين ، ويفق مشلول القلم مكتوف اليدين ، وهو الذى استطاع بمسرحيته الأولى « الناس الى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى ٠ لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « بلاد بره » ليميد بها موازين القوى ان لم يكن فى المسرح المصرى ، فلا أقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو ٠

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس الى تحت » ومسرحية « بلاد بره » مرورا بمسرحية « عيلة الدوغرى » ، الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر إلحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى

فى صميمها شخصية مصرية • ومن هنا - لا من هناك - كان تخبطه وتعثره فيما بين هذه الثلاثية المسرحية من مسرحيات ، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الاصلية ، ومحاولة ايجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة ، واستلهاهم الواقع الاجتماعى من حوله ، وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم اقل نهاية رحلة او ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى •

اجل •• ان ثلاثيته المسرحية « الناس الى تحت » و « عيلة الدوغرى » و « بلاد بره » تظل فنيا وفكريا وتاريخيا ، مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى ، ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح •

فكل واحدة من هذه المسرحيات الثلاث هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ••• حالة اجتماعية بعينها مر بها مجتمعنا المصرى فى فترة ما من فترات تحوله الاجتماعى ، فاذا كانت هذه الحالة فى مسرحية « الناس الى تحت » هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة ، وخروج الطبقة الوسطى الجديدة ، حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقااض النفسية ، والنقااض الاجتماعية ، التى كانت سائدة فى بلادنا ، والتى ظلت بقاياها قائمة تصارع القيم الجديدة فى الحياة ، ومن ثم جاءت المسرحية فى اطار الكوميديا الهادفة او الكوميديا ذات الرسالة ، من حيث محاولتها التدليل على أن مصر الجديدة أى مصر ما بعد الثورة ، خير من مصر القديمة أى مصر ما قبل الثورة !

وكم كان معبرا أن نرى احدى شخصيات هذه المسرحية ، وهى تعبر عن جمود مصر القديمة ، وعدم مسايرتها لحطى الزمن ، بتلك الحركة التى اختتمت بها المسرحية ، حركة رجل واقف فى مكانه ، راعيا يديه الى السماء ، وهو يحرك رجله فى حركة « محلك سر » ليعلم تغير مصر الجديدة عن مصر القديمة •

واذا كانت هذه الحالة أيضا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، واحلال اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، الأمر الذى جعل الناقد الكبير الدكتور محمد منور ، يطلق على هذه المسرحية اسم « الناس الى فى الوسط » ، بعد « الناس الى تحت » و « الناس الى فوق » ، ويرى أن نعمان عاشور يكتبته لهذه المسرحية ، قد أتم ثلاثيته الاجتماعية التى صور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث

وسط أحداث الحياة العامة ، وفي قلب التغير الاجتماعي . حيث نرى الناس الى في الوسط ممثلين في « عيلة الدوغري » وما نزل بهذه العائلة من تفكك وأنانية بعد أن مات عنها عائلها الثرى أو الذى كان ثريا ثم فقد ثروته ، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث ، فتودى الضائقة المالية ، والصراع على الحياة ، وشدة الأنانية التى كثيرا ما تحطم أسر الطبقة الوسطى ، الى اظهار جوهر كل من الاخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغري ، التى كانت تعيش فى مودة وسلام أيام الرخاء الذى اسنطاع رب الأسرة أن يوفره لهم ، بدأبه وحرصه وبخله الشديد ، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة « عم على الطواف » الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته : بل وينصحه أحد أبناء الأسرة بأن ينهى حياته كما بدأها .. حافى القدمين ..

إذا كانت تلك هى الحالة الاجتماعية فى هاتين المسرحيتين ، فما هى الحالة الاجتماعية التى تصورهما المسرحية الثالثة « بلاد بره » ؟

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال الى اتغيرت .. انتسوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر .. »
« النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة .. »
تغير كبير ...
مش بسبيل ..

وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكشى أحد أشخاص المسرحية ، والذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمتابعة ومجارات الواقع وحكمة الرضا به » تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية ... قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الثورة ، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية . وما نتج عن هذا كله من صراع طبقي ، وتحول ايدولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال .

ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا السورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى الاشتراكية ابلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا افتتح فى الأرض ، ولا ديناً نزل من السماء وإنما هو فى صحيحه نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الاغنادا ومكابرة ، ان دلا على شيء فأنما يدلان على نقص فى الوعي وقصور فى الادراك ،

الواقع قد تغير ، ولا بد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فاما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره .

وهكذا كانت « بلاد بره » هي البديل الآخر لواقعنا الاجتماعي الجديد ، والبديل في عين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع في عالم طوباوى زائف يعرضهم عن عالمهم الدينوى المفقود . فالفعل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه ، هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة . فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمة . . . قيمة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تموضه عما فاته فى فردوسه المفقود ، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة .

هذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بمباراة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ ، فمضوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع ، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العام .

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من رعوس أموال المستغلين ، محققا الكفاية لكل ولا لأحد ، والعدالة للجُمُوع ولا لفئة ، فئمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء . . . انهم فريق اللانتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون على رعوس أموالهم ، وانما هم اقرب الى الحبراء الفنين الذين يعيشون فى كل نظام ، وزعم ذلك فهم ضائعون فى كل نظام ، وضائعهم تابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وانما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يتمتع فى الوقت نفسه عن عمل أى شيء . . . فمشكلته تابعة

من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هي مصدر إبداعه العلمي أو الفني ،
وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لا يقامر بحريته
على أى نظام . وهذا ما يقوله إبراهيم النمس ، الفنان الذى لم ينجح أخوه
فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه « على » المهندس اللامنتمى:
« باحبها لأنى زيك .. حابر !! ولايص !! وملخبط ! » ومفقل !! » .

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هي الأبعاد الرئيسية
التي لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعي ، أو التي لابد أن تصاحب كل
تغير فى نظام المجتمع ، فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق انتصارها
من المنتمين ، وأعداءها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين
النقيضين ، وأعنى به فريق اللامنتمين ، الذين يبالغون فى الاتجاه
الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التي لا تنتهى .

وتفسير ذلك نسوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعي جديد ، يبدأ
بما يشبه الانطواء أو إعادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه
الباطن ليعيد تنظيمه وإعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء
قد يتضمن فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا ما يحدث
لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ،
بل ويناصبونه العداء .

وقد يعدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى
به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين
الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره
ومكوناته .

وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشتت قوى
المجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، وإذا به
يقف منفردا متعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل
الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين ، أولئك الذين
يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون
عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فإذا بهم هم أنفسهم هذا
المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو ما أدركه إبراهيم النمس فى هذه
المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا إيه ! ما عندناش وضوح
رؤية .. » .

نعود فنقول ان هذه المرحلة المضاعفة الهامة فى تطورنا المجتمعي ،

مرحلة التحول الاشتراكي العظيم ، بكل ما تنطوي عليه من تناقض عاطفي وتناقض اجتماعي وتناقض أيديولوجي ، وهي تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير ، هي التي التقطها نعمان عاشور بحسه الفني ، وناقشها بحواره الفكري ، وعبر عنها تعبيراً درامياً في مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » .

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند سياتي ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيراندللو ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهي كما عند شو أو إبسن أو استروندبرج ، وإنما هي في حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا في فترة من فترات تحوله الاشتراكي . فإذا كانت هذه « الحالة » في مسرحية « الناس التي تحت » هي حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت في مسرحية « عيلة الدوغري » هي تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها إلى علائق الماضي ، فإنها في هذه المسرحية « بلاد بره » هي حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكي الصحيح ، وهذا هو ما عاناه « محمد التمس » بقوله في نهاية المسرحية محدثاً زوجته عن ابنه الذي لم يولد بعد : « الي في بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم .. ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض » .

أي ان الميلاد الاشتراكي الجديد ، في المجتمع الاشتراكي الجديد ، هو قضاري أشواق الانسان الثوري في هذه الفترة .

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذي تحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عدداً من الأبطال ، أو مسرح الوضع الاجتماعي الذي لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكتفياً بالتعبير السلبي والتصوير الحيادي ، وإنما معناه أن الكاتب له موقفه الفكري الذي يعطينه ، ودعوته الاشتراكية التي يبثها في كافة أرجاء المسرحية . فإذا كان في مسرحيته الأولى « الناس التي تحت » واقعا تحت تأثير مكسيم جوركوي بواقعيته المباشرة ، وكان في مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغري » لا يزال مأخوذاً بتشيكوف في واقعيته الشاعرة ، فإننا نراه في مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » متأثراً إلى جيب كبير بالواقعية الاشتراكية عند

برتولد بريخت ، فالفن والدعوة فى مسرحية « بلاد بره » ينوب أحدهما فى الآخر ذوبانا كيمساويا ، لا نحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراح الدعوة .

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية ، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن إطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدها فى المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور ، كأن يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة ، كما فعل **ثورنتون وايلدر** فى مسرحية « بلدتنا » ، أو **تينيلى وليامز** فى مسرحية « قفص الوحوش الزجاجى » فى الفصل الثانى من مسرحية « بلاد بره » نفاجا « بنانا » وهى تحتضن « ابراهيم النمس » مخاطبة الجمهور : « تبنى دلمتنى .. تمال .. على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول .. (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها) » .

ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب « المسرح داخل المسرح » الذى ابتدعه **بيراندللو** الذى يخرج فيه الممثلون عن حالة الإيهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار . فى الفصل الثانى من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويختر مجرى الحوار على هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك .. بيكرر نفسه .. الى تحت (ثم مشيرا لنانا) والى فوق !

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين .. يا إما نقبلها مباشرة .. وتكلم الجمهور !!
إما نستعمل بريخت .. ونفصل عن الصالة ..

بلدية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة !! نأخذ من **بيراندللو** .. وكل واحد يدور له على

دور .. ويلعبه .

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تتشابه الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل « **أوجين يونيسكو** » فى مسرحية « الحزيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من **جين وبرانجيه** ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من **السجور والسيد**

المنطقي ، فهنا أيضا في هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « علي » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث في الحوار الدائر بين نانا وإبراهيم النمسي .

غير أنه إذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى إليها أوجين يونسكو ، ومؤداهما أن اللغة موصل رديء للأفكار ، وبالتالي فهي وسيلة للانفصال لا للاتصال ، ما دامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها إلا في رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور إلى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره .

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف في البناء الفني للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التي فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب في الفنان ، وكيف أنه الواحد الذي لا يتكرر « الواحد إلى في المليون . . ويمكن إلى في الثلاثين مليون » . فعندما يدل محمد النمسي عامل المطروقات بهذا الرأي ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب .

ومن ذلك أيضا رأى الكاتب في فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لا ينبغي أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغي أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لإبراهيم :

« عجبني تمثيلك . . تعرف ليه ١٩ علشان انت ما بتمثلش طبيعي . . التمثيل لازم يكون تمثيل . . وفي نظريتي في المسرح » .
تبدو هي الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه .

وكذلك « ولي الدين » الذي أنطقه المؤلف بأرائه الخاصة في أن المسرح الفرعوني ظهر قبل المسرح اليوناني ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الاقنعة في المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مساحر الجيب التي كانت ملحقة بالمعابد ، وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخي الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال جيلبرت مورى والاردائيس نيقول وإنتين دزيوتون ، فإن الالتقاء بها في عرض النص المسرحي لا يفيد المسرحية من حيث هي عمل فني ، فضلا عن أن المسرحية ليست هي المجال الملائم لإبداء مثل هذه الآراء .

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التي جاءت من صدوره مباشرة عن واقعنا

الاجتماعى ، وتعبيره الكوميدي عن روحنا الاصيل . والتقاطه للملامح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرحه فى سخرية . فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن .

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى . وإذا كان فى مسرحية « الناس الى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح .

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين التشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة . فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى . وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف القدر والظلم والاستبداد .

من هنا لم تكن التراجيديات القائمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن عند الرومان ، هى مما يلائم المزاج المصرى ، وانما تراثه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان . ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهمية « النكتة » كحل للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملامح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية .

على أنه اذا كان مسرح نعمان عاشور بعمامة هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى ،

سواء كان البطل في صورة ملك مثل «أوديب» ، أو في صورة أمير مثل «هملت» ، أو في صورة قديس مثل «بيكيت» ، أو في صورة بورجوازي مثل «إيفانوف» ، أو في صورة بروليتاري مثل «ويل لو مان» .
وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدر كلى عام تتجسد في شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير . ومن ثمة نطالع فى كل شخص من اشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعا ، نكتمل الملامح وتتكامل السمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة . فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة .

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصيات عند كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكى تنبع من داخل هذه الشخصيات ، ما دام اجتماعها مما يكون بتناقضاته الحركة الدرامية . وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور أنها يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عدة شخصيات داخل اطار هذه الحالة ، شخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيها ، ما يجعل الصدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالفنى فى الحركة ، والخصوبة فى الحوار .

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد التمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكى الجديد ، الذى تخلص تماما من علائق الماضي ، ومؤثرات التراث ، وأوى من الوعى الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية التطور ، وإرادة التغيير ، والا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والراسمالية . أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية النهارة ، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا

في ذلك كله من التناقضات الكثيرة التي تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعي . الأول يحول بين أخيه « إبراهيم النمى » وبين الارتواء في أحضان الرجعية ، ويحرص الثاني على أن تكون ابنته « نانا » طعماً لابناء الطبقة الجديدة الصاعدة .

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمى » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يملأها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هي شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها . . . العبق والسطحية . . . التماسك والتفتت . . . الصبر والتمرد ، وبكل ما تنفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق . كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتنكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضيف عليها شفافية في النفس ، وعمقا في الفكر ، وصوفية في السلوك ، مما وجدناه في شخصية « ولى الدين » التي أنطقها الكاتب بكل معاني القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتواء في أحضان الخلود . على أنه إذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمى ، وانقادا لها من الخطابية والمباشرة ، فهي في الوقت نفسه تقف عن النقيض من شخصية ولى الدين ، التي هي بدورها انقاد لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر . هنا خصوبة الأنثى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهناك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراعنة . . . حضارة الموت .

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهرة ابنة الباشا ، التي تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخري وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذي سافر في بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره . . . زهرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التي سقطت ، والدكتور فخري تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية التي تطلعت . أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على وبدرية ، فهي التي تقف حائرة بين هاتين الوجدتين ، على حاول أن يمشى في الطريق الذي مشى فيه فخري ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تشبه زهرة ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح .

وأخيرا تجيء شخصية عم سالم شيوخشى ، الرجل الطبيب الذي يحمل على كتفيه سنوات التحول ، ويعبر في صبر ومثابرة عن معاناة التغيير . . .

انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الاثيرة لدى نعمان عاشور . كمساري « الناس الى تحت » وطواف « عيلة الدوغري » ومخدوم الجماعة في « بلاد بره » .

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هي بؤرة الفعل المسرحي التي تصدر عنها الشخصيات وتعود اليها ابدا . فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفا يعبر عن منطق فكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقي . لذلك فان نعمان عاشور ينتقي من الأحداث والملاحظات في حياة شخصياته ، تلك التي يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كاتم ما يكون الشعور ، ما دامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت . قيمة اقتصادية او قيمة عاطفية او قيمة اجتماعية او قيمة ثقافية او اية قيمة أخرى ، كان تكون قيمة سلبية او قيمة انهازمية بمعنى من المعاني .

ف « بلاد بره » تشكل قيمة عاطفية بالنسبة الى كل من زهرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكننا من الزواج ، ومنها يعودان لبدء حياة جديدة . فهي ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفاوت الطبقي المرير ، الذي اضطرهما الى الهجرة خارج البلاد .

و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقافية بالنسبة الى كل من نانا وإبراهيم النمس ، فهي تحلم بالكتابة للمسرح العالمي ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهي اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التي تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلي الى الصعيد العالمي .

و « بلاد بره » تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهي تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية في عهد الاختراعات الحديثة ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التي عاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتسن أن يقضى فيها بقية عمره ، فهي اذن رمز للتطلع الطبقي الذي يراود أحلام البورجوازية الصغيرة .

أما « بلاد بره » بالنسبة الى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالي المنهار ، ليستثمر فيها كل ما يستطيع تهريبه من أموال ، فهي اذن « يوتوبيا » الذين اصطدمت مصالحهم الشخصية مع التغير المادي العميق ، الذي أحدثته الثورة الاشتراكية .

وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذي اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمي الذي اجتاحت مصر الثورة .

فارتقى في أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بالمانية الا تعبيرا عن أنسلاخه التام عن أرض هذا الوطن . ومن هنا كانت « بلاد بره » في نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التي وجدت تعبيرها في « محمد النمى » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتفى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر .

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهيرة هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقا عند والدما ، وهربا معا بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاما . عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شيء قد تغير . الجراح والهربانة والبيت الواقع فى عطفة الدرملى ، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التأميم ، وأما هو فقد آل بيته الى محمد النمى بعد أن دخل الحراسة ، والمشكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهما حياته الجديدة ؟

وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى ينقذهما من الدمار ، ومن بيت محمد النمى الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتمل متولى ، وزوجته زهيرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلا عن النمى وزوجته سماء ، وأخيه إبراهيم . أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقا له فى هذه المؤسسة . ولكن متولى لا يطيق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ، أو بعبارة أخرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقا على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تقشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهيرة الى جانبه بعثا لهما القديم .

وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شبوكشى ، ومسر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمى عن التمسك الشديد بأخيه إبراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرستقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنتها الجديد ، الابن

الذى يحرص محمد النمس حرصا رائعا على أن يحيى نباتا مصريا خالصا، لا يلوثة تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » :- « لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض .. » كما يحرص حرصا واعيا على أن يحيى هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالي القديم : « من رملة تانية .. ومية تانية .. وطينة تانية .. »

وأخيرا يحلم محمد النمس البطل العمالي الثورى ، السنئى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يحيى ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقي ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « .. ابن المستقبل .. غير دول كلمهم .. غير دول كلمهم .. » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصالة .

وتنتهى المسرحية .. مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذىلقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استينقاذ شرفه المسرحي ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام . ولا شك انه عندما رفع الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، شعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قد أضاف إضافة حقيقية الى حصاننا المسرحي .

بين المحلية والعالمية

✽ « ان الجزائر واحدة قبل ان تكون عربية
أو فرنسية أو بربرية .. أما الآن فتقلب
عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة
الى التنايع ، الى اللغة العربية التي سبقت
هذه المرحلة .. مرحلة الوجود الفرنسي في
الجزائر »

« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدي الذي تصطبغ به الجزائر إذا ما التفتت إلى ماضيها ، إلى حرب المائة والثلاثين عاما . حرب المليون شهيد ، هي التي منحت الجزائر الحياة التي تحياها اليوم » .

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم كاتب ياسين الشاعر الروائي المسرحي أحدث أعماله « الأسلاف . يتميزون غيظا » .
وهي المسرحية القصيرة التي افتتح بها المخرج الفرنسي **جان ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومي الشعبي ببباريس ، والتي افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه في القاهرة .

ولكي يصل كاتب ياسين إلى هذه المرحلة من الازدهار الفني والنضج الفكري ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغة ، عبر النضال والثورة ، عبر الفقر والاعترا ب ، عبر الجزائر في نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أرضسوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبتها .رايات الاحتلال ، وبرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبي الفاضب .

ولم يكن عشا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء . أن يهب الشعب الجزائري الفاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المستعمر الأجنبى ، وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل دامية ، تروى بدم الثورة ، وتسقى بمرق المقاومة ، وتطعم بجثث الشهداء .

إن نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائري الباسل ألا يجرى وراء سراب ماذى خداع ، هو سراب المدنية الغربية وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حياة انفصلت عن النبع

الصافي للفكرة العربية « خفوا أماكنكم في مراكب الموت ، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يجتاح مما الزمان والمكان » .

انه نداء الأسلاف الذين يهيئون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة ، أن تشترى بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين . فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له .

والمنتفقون أكثر من غيرهم هم المنديون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير . . . وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كبدان الشعب الجزائرى مسرى المصارة فى الياف الحياة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقي بنفسه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد . أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة ، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع ، الى أمة تمانق الشمس وتبجيا حياة الخلود .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنجبت الجزائر جيلا بأسره من الأدباء ، جيلا انصهر بلهيب المعركة ، واكتوى بنيرانها ، فلم يرضع الا دم الثورة ، ولم يقطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية . وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد . . فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، أنضجته الجزائر قبل الألوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويقطم ، وتتمجله أن يأخذ لها بالثار .

وبالفعل انتهزت أسوار الصمت ، وتعالى صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلقون فى الدنيا بمطالبي جديدة ، وانفعالات جديدة ، ويصيحون جميعا وفى وقت واحد : « أن طريق الدم هو طريق الحرية » ولتثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس ، أو تهتك لها ديار .

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر ، والشوار فى المنطقة العربية ، والمنتفقون فى أرجاء العالم ، ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضامين ، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى : « التل المنسى »

مولود معمري ، و « الأرض والدم ، مولود فرعون ، و « البيت الكبير ، محمد ديب . هذه الأعمال الثلاثة التي قام بها هؤلاء الثلاثة من الرواد والتي ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة اعلان التبعشة الأدبية والفكرية ، لكي تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها في معركة المصير .

وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائري قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد في معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقي من الأدباء والنوار الذين دعموا حرية النضال الوطني ، فحرثوا لها الأرض ، ورفضوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائري الذي انضم الى رواده الثلاثة الاول صف طويل من الأدباء الشباب ، بينهم **مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشر** وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الادبي على الثقافة الفرنسية نفسها ، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصبح اديهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسي الحديث .

والواقع أن انتاج أدباء الجزائر وإن جاء مكتوبا باللغة الفرنسية فانه في حقيقته أدب عربي أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التي كتب بها نبضات روحه العربية ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائري بل لم تحول انطلاقته الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الشائر المتطلع أبدا الى الحرية . وبذلك أصبح الأدب الجزائري الوليد دما جديدا يجري في عروق الأدب الانساني العالمي ، ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين في تعليقه على رواية الأديب الجزائري كاتب ياسين : « صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل في صميمها أثرا عربيا خالصا . ولا يصح أي حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التي ما تفكك تنتسب اليها حتى فيما نكره منها » .

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التي يشهدها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين . مشكلة الثقافة القومية التي ينبغي أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التي بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبي !

فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهي تحاول استرداد لغتها العربية . لغة الأسلاف ، هو الى أي الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع . الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانساني العالمي ، فالسؤال لا يزال قائما . ما هي الجذور القومية التي انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية فى البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هى اللغة الفرنسية ، بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الإطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية . الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أيضا أن الجيل الناشئ من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، إنما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب معركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » .

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحادة .. مشكلة الثقافة القومية فى الجزائر ، هى التى تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا ، وحاول أن يضع لها الحلول ويدلل أمامها الصعاب ، فأما عن مشكلة تعدد اللغات فى الجزائر ، وتمزق ثقافتها القومية بين العربية والبربرية والفرنسية وهى لغات الكلام الثلاثة .. يضاف إليها لغة رابعة ، وهى الأمية ، فيقول كاتب ياسين ما يعد ردا على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسية أو بربرية ، ونحن نمتحن أعيننا فيها كانت مستعمرة لا للفرنسيين فقط بل للأتراك قبلهم . أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة الى ينباع . أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة . مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » .

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى ، لأن العربية كانت لسان الجزائرى عصورا طويلة حتى غدت لفته الأم . وقبلنا نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية . ولكن لنفس هذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠ ، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى » .

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغة الفرنسية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأدبى الجزائرى أن العبارة ليست بالوسيلة وإنما العبارة بالفاية ، فإذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو إيجابا وسلبا ، فلا يهم بصد ذلك

أن نسأل عن نوع السلاح ، وإنما المهم أن نعرف في صدر من يصف هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف أن كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية . أنها بندقية ، وهي سلاحه ، وهي لا تخدم إلا معركته » .

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المصاناة التي عاناها الأديب الجزائري ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقاً وسط شتى صنوف الإذلال . . . الإذلال المنصري والإذلال الاجتماعي ، والإذلال الحضاري ، يقول : « إن هذا الأدب هو السلاح الذي استخدمه ويستخدمة الجزائري لكي يرد به على الفرنسي عندما يدخل معه في صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائري في الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » .

وهذا صحيح . . صحيح رغم كل شيء ، رغم الشعارات التي يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التي يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطعون كل مشكلة ، ويفضون كل أشكال . . . لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جداً لكي ينتزعوا اللسان الفرنسي من أفواه المستعمرين ، ولكي يستخدموه بعد ذلك سلاحاً في معركة المصير . . . ديسست كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضاً ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، وبذلهم ماديًا وروحيًا وعلى المستوى الإنساني ، فكان إزاءهم على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربي ، وقدرته على الخلق والإبداع ، بل وعلى الوقوف كتفا إلى كتف مع المحتل الأجنبي القاصب .

أفلم يكن ذلك كله كافياً ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، إلى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية إلى جانب كونها معركة بالسلاح ؟

لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه إذا كان العدو قد شتت شملهم ، وتقلب عليهم بقوة المادة ، فإنهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح . وأنه إذا كانت راية الجزائر قد نكست في المعركة الحربية ، فإنهم أبناء هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى في ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فرداً بعينه ، ولا شخصاً بالذات ، وإنما هي فكرة ومعنى ، أو هي قيمة ومثال » .

والآن .. كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى
فى ساحات أخرى ؟

ان الأجابة عن هذا السؤال هى فى حقيقتها مدار ادب كاتب ياسين
كله ، وهى التى تقودنا بالضرورة الى معرفة مدى النضال الذى ناضله فى
حياته المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن . فها هى أخيرا
نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الفولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ،
الزهرة التى هددت حتى أعماق جذورها . نجمة التى قدر لها أن يتنازع
الرجال لا حياء فحسب . بل أبوتها .. » . تلك هى « نجمة » كما يصفها
الكاتب ، ونجمة هنا وفى كل أعمال كاتب ياسين هى الجزائر ، والجزائر
هى البيضاء ، كما يقولون تونس الحضراء ، ومراكش الحمراء .. ولكن
الجزائر لم تكن بيضاء فى أيام الاحتلال الأجنبى ، كانت رمادية أو شهباء ،
لطختها المستعمر الأجنبى ، ورمى أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلة توانى
أحفاده عن النار له .

فى هذا اللون الرمادى الأشهب ، الذى يجسد معانى الهزيمة ولكنه
لا يكتب نوازع الثار ، ولد كاتب ياسين .. ولد فى ٢٦ من أغسطس عام
١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ،
قال عنه كاتب ياسين فى رواية « نجمة » : « كان محمود فى السبعين أو
الثمانين من عمره ، لا فرق ، لقد فقد كثيرا من الأولاد ، وأُنقذ هذين
الهكتارين فى أقصى البرية .. كان آباءه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن
يبدو أن أرض الآباء تدوب تحت أقدام الأبناء الجدد .. » .

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين .. أرض الآباء تدوب تحت أقدام
الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تفلظ
فلاحها ذوى السراويل المهترئة ، لتستعويض عنهم بسادة جدد ، يتبخثرون
فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة ... « يا للأرض الناكرة
الجميل ! ومع ذلك تظل غالية .. غالية جدا » .

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغة
العربية ، ويحفظ القرآن الكريم فى « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من
الكتاب ، وألحقه بأحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراسته
العربية فى بلد يحكمه الفرنسيون فيه أضاعة لمستقبل ولده ، وبقي كاتب
ياسين يتعلم فى المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر . وبذلك
تكاملت لديه - كما تكاملت من قبل لدى أبيه - الثقافة العربية والثقافة

الفرنسية معا ، ولكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ في ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة مسواه ٠٠ « بين ألوف الأطفال الذين يتعقدون في الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات . أتأنا سنكون خدما ؟ أيمكننا أن نطمع في شيء آخر ؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند في الطيران يكنس أعقاب سيجائر الطيارين الأجانب ٠٠ » وتلك هي الصورة النموذجية للطفولة في الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين في روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه ٠ الى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« ٠٠ كان النهار صحوا ٠٠ »

وكننت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية .

واحتشد جمع هائل من الناس ٠٠

وراحوا يهدرون ٠٠

كفانا وعدا ٠٠

١٨٧٠ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ .

واليوم ٨ مايو »

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون في مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منقطعة النظير ، ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات في مدينة قسنطينة ، تعلن الفرحة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرع الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية ٠ وباتت قسنطينة تلك الليلة وهي تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قبعت في نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطاء الموت ، ولكن السجن كان له بالمحصاة ٠

وفي السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأصلا في نفسه هما : الشعر والثورة ٠ لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة في المدارس ، وأن هواه الأول هو أن يقرض الشعر ٠ كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا ٠ وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله « ٠٠ حتى عامي الخامس عشر كنت

أعيش في الكتب .. أما الشعب فكنت ألتقي به في الطريق دون أن أراه ! .. وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! ..

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشترك في معركة المصير . خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين .. فتفتش في أعماقها ، وتستعيد تاريخها . وتتأمل واقعها ، لكي تبدأ من جديد . خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا .. جيلا مختلف الملامح لا ينحني ولا يسمع ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون إلا بيده .. لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فإن أحدا لن يحارب من أجل الجزائر .

وما هي إلا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين إلى دماء ثورة ، وصارت حشرات صيحات نصر .. اندلعت الثورة في الجبال ، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد في مقدور أحد أن يوقفها .. شيء واحد فقط كان قادرا على ذلك .. حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب .

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف إطلاق النار في مارس ١٩٦٢ ، وفي يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد للمليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من آتون النار إلى حيث شاهدت النور .

أما الشعر فقد مارسه في ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر الماني ، كان يعيش في باريس وينتقل في الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد في السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثاني فقد ظهر بعده بعدة أعوام بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

إن كاتب ياسين يعد اليوم أصنق وأعرق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخر ، شاعر حتى في مسرحه ، وحتى في مقالاته الأدبية وكتاباتة السياسية ، أنه يردد أصمدهاء بريخت وأراجون وبول إيلوار ، ترديدا فيه عمق الفن ، وأصالة الفنان .

إن شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثيل عميق للشعر الفرنسي الكلاسيكي ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبي

الغاصب • ويا للاشتعال الذي يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسي والحقد عليه • وذلك على صعيد الحياتين • السياسية والاجتماعية •

من هذا المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين • وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثرأه • ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وثرأ • فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقير جاف ، أما ذو المظهر الردىء المهرىء الملامح من شارببه حتى قدميه ، فهى الغنى على الحقيقة • وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشعر عندنا » •

هذا عن الشعر • أما الثورة • فقد مارسها كاتب ياسين فنا بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى : « الجنة المعاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظا » التى بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ • لتعرض أول ما تعرض على مسارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة •

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح • بعد أن وجد فى الشعر • أداة جيدة لتوصيل الأفكار • ومنطلقا رائعا لاعلان الثورة • ففى المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية • ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل • وأكثر قدرة على التصور • وهاتان هما أداتا الثورة • رؤية واضحة وعمل شجاع • وهذا هو مسرح كاتب ياسين • مسرح الإرادة • الإرادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله • والرؤية هنا لا تقف عند معنى الابصار • بل تفوس الى الداخلى • الى حيث تعنى البصيرة •

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحاً للإرادة • أضع فيه يدى على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير الشعر • • فانا أعتقد أن التأثير فى القارىء أعمق من التأثير فى المشاهد • • ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع • • ولابد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس • »

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ، ففيها أفاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتمسب الانفعال عمقا ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئا وحرارة •

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة » ، فالشخصيات هي نفسها الشخصيات ، الأخضر وحييته نجمة وصديقه حسن ومصطفى وأبوه الذي تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع .. الجزائر والحادث هو نفسه الحادث .. حرب التحرير ، والنتيجة هي نفسها النتيجة .. الثورة كسبيل الى الحرية . وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » . وبعدهما تجيء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتي توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن .

فأما « الجثة المحاصرة » وهي المسرحية التي عاد الكاتب فبدل عنوانها رجعا « المرأة المتوحشة » ، فتقع في قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه « الجثة المحاصرة » ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركي البغيض ، الذي سبق الفتح الفرنسي للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك على الاحتلال الفرنسي ، فعرفنا من كلامه أن الذي يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التي يشيخونها في الجزائر . والقسم الثاني « أبيلوج » عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة .. نجمة ومصطفى وحسن . عودة الأخضر الذي يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لا يزال حيا أم أنه قتل ، ولكنه الذي يعرفونه هو أنهم في حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، وإشاعة الهزيمة في نفوس المجاهدين . وأما الأخضر نفسه .. بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثاني راية للثورة الجزائرية ، ثم رمزا انسانيا لثوار الجزائر .

وتدور المسرحية في شوارع من شوارع حي القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال .. والفندال هم القبائل المخربة التي اشتهرت في التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران . ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشوارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر .

في ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، ترى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر .. نجمة حبيبه ، وحسن ومصطفى وصديقه في الكفاح ، ثم أبوه الذي تبناه وهو طهار ، نراهم يتحاورون فيما اذا كان

الأخضر قد قتل أم أنه لا يزال على قيد الحياة . أما نجمة فنرى في عودة الأخضر عودة الجيبب الغائب ، ويرى مصطفى وحسن في عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة ، ولا يهم طهار أن كان يعود أو لا تعود . . فهو لا يرى في عودته إلا أسكاتا لدموع أمه التي تبكيه كل يوم ، ولا يرى في علم عودته إلا أسكاتا لطلقات النار التي تهددهم كل حين .

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الارهاب التي يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبة لتحصد أرواح الأهالي ، وتفتش عن مخابىء المجاهدين . . ومن بين جنث القتل وأنات الجرحى ، يخرج الأخضر جريحا يتحامل على الآلمة ، ويتوكأ على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعانه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف ينقل عليه فيلقى بظلمه الى شجرة البرتقال ، ويسألها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبه له ويحدثها عن حبه لها .

وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو في حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التي لا تريد من الدنيا شيئا سوى رجلها ، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شيء ، وبين مثالية الرجل الذي يضحي بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى في حبيبته إلا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ، فان هو ضحي من أجل بلاده فانما يضحي من أجل حبه ، لأنه لو انتهك المدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه .

ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تملو على عتاب المحبين . . فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحى بأسره ، وعبثا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذى أعياه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال . . وعندما تنحسر موجة الارهاب ، تعود نجمة ومعها مصطفى وحسن ليلبثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عند الشجرة ، ويجدون مكانه بائع البرتقال العجوز ، الذى يرى كل شيء ولكنه لا يبور بأى شيء . وبهذه أن يحاورهم ويحاورونه يهدونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية ، ولكنها تعيش مع أبيها القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ، لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمدت جراحه .

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وفقد ضلعت جراحه ، والفتاة الفرنسية الى جواره : أما مارجريت فتهرب النما من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء النوار ، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر . وينجح مصطفى وحسن فى تهدئة مارجريت ، ثم يتجهان بالحديث الى الأخضر ، انهما يحذثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين . وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفصال ، فيدخل القسائد الفرنسى على اثر ذلك مندفا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا . وترتاع مارجريت اذ ترى اباه مضرجا فى دماه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لا ينكشف أمرهم ، ولكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الأخضر الذى يقعده التزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى عليه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام .

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن يقتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخايب المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبيع باى سر ، فيعذبه تعذيبا وحشيا ينتهى به الى الجنون . ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من النوار . ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكى على حبه لها ، ليعود معها الى حبه العتيق

وهناك فى الشوارع العتيق بالمى العتيق لا يجد الأخضر احدا فى انتظاره ، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاوله النضال ، وأما نجمة فتصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى . وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبني الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماء . ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدماه ، يحاول جاهدا أن يرتقى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا .

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلماته الأخيرة . . . تلك الكلمات التى تخرج من فمه تتحشرج ، كأنها هى صوت

الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مخابثكم ! ان المعركة ما زالت دائرة ! » .

وتلوى كلمات الأخضر في أرجاء حي القصب لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينطلقوا جميعا في صف واحد . الثورة . وعندما تهب الرياح ، ويشند البرق ، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفي جثته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة . فكرة في الرؤوس وفكرة في الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحرير ، ورمزا رائعا لثوار الجزائر .

هذه هي « اللجنة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسسية معا ، التي تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر . وقراءة لا تنسى لحرب التحرير . وهي المسرحية التي قال عنها الناقد المسرحي كلود روبا أن النشر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالافكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد في كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هو ملاك الثورة . ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنسايني صلب وقاسي . . باروكي وغريب » .

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهي مسرحية « اللجنة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا . ٩ .

انهم الآباء والأجداد الذين سبوا ماضيهم الجزائري المجيد ، نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبي الغاصب ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة . من أجل الجزائر . « نحن السلف ، نحن الذين يحيون في الماضي ، نحن أقوى الجماعات ، عندنا دائما في ازدياد ، ومنتظر معونة ، ونزن الأشياء بميزان دقيق ، ونلي شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة في نفوس أولادنا » .

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التي زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة في الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك ، بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائري . استشهدوا .

بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه .. طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة »

مثل الجمهور الذي تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل »

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتعل حمياها من جديد ! »

والسرحية تدور أحداثها في الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذي يخرج من السجن مصابا بالجنون من اثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقي مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجنون هي الأخرى ، ولكنه جنون غريب هذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يقتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات »

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شيء أبدا »

ان « نجمة » في الحقيقة هي الجزائر الخالدة ، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب . فهي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت ، وهي عندما تواجه ماضيها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم في حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من فرط الحسرة ، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه ، وأبوه بالتبني الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات، ويعود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه .. فهو يسبيل كالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهي بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا ماتت نجمة وبموتهاموت فترة من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البغيضة .

وأخيرا يردد الكورس في نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » هذا النداء القوي الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان ! الى الميدان ! فالمتوتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! »

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا » لم يبق الا أنا ، طائر الموت ، رسول الأسلاف ! ، »

أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، فبعد أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح العقاب روحا تهيمن على الثوار ، وتشحن عزيمة المجاهدين . وكما أن العقاب هنا هو البديل الرمزي للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبي لكاتب ياسين .

ولمنا نجد في الأصل البلى الذى يتحدث منه كاتب ياسين ، تفسيرا لتلك القوة الغريبة التى تشده الى الأجداد ، وكأنه يتمثلهم طيورا جارية تملأ سماء الجزائر ، أو روحا قلقة هائمة لا تجد سبيلا الى الراحة ، أو قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ، فإذا بهم ينقلبون عقابا هربا يحوم فوق رموس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الأفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد .

إن العقاب .. طائر الأسلاف يظل دائما أبدا فى اثر الأحفاد .. كالنخل .. كصوت الضمير .. كعين الله ..

« أيها العقاب ! ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم ، أنت الحيوان الرهيب المقتنى من جثته ، أنت طائر الأسلاف » .

أما صاحبة هذا الصراخ فهي « المرأة المتوحشة » التى أصبحت رمزا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر .. أنها هنا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكارة الحياة .

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا للثورة القدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعد ذلك غيظا . وعلى هذا المعنى ، وبهذا التشديد ، تنتهى مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قويرة »

هذه أن أدركنا رسالتهم ،

وأذبنا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقادهم

عيون الأسلاف باتت قريرة ٠ »

وعكذا ٠٠ هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان في حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ، وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب في عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت نائر اذن فأنت حر » .

في الرواية والقصة القصيرة

- البحث عن الذات الإفريقية
- ثلاثية القصة القصيرة
- المرأة وأزمة القصة القصيرة

البحث عن الذات الإفريقية

✽ الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام
بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب
السياسي أو الاجتماعي وإنما هو الالتزام
بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحي
أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور العميقة
للمشخصة الإفريقية ، والمقومات الحضارية
للإنسان الإفريقي الجديد .

الأديب أى أديب يكون أصيلا بمقدار ما يتمثل بيثته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب . . الطيب صالح .

وقد يبدو الاسم جديدا على القارئ العربى ، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباتة تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعاشه حقيقية لأسرار الكلمة ، وإدراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الإعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز .

وليس غريبا أن تكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبارات ملففة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم .

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات . . فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللفظة الجارية العابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليظم بها ثمره الفنى ، فإذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضواء والظلال ، ملء بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المنتقاة ، وهى جميعا بشابة الخطوط والألوان التى تتألف فيما بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وإبراز ما فيه من أبعاد وأعوار .

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من التثرثرة ، وإنما هو الفنان الذى يلتقى بكلماته على الورق ، فإذا هي كالألوان على اللوحة ، تترابط فيما بينها وتتماسك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحى من أسباب الحياة .. وهذا هو معنى الحلق الفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم .

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو أنه ليس كغيره من الفنانين الخالص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى ، من نسج متقن للصبرات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى أيديهم الى حل زخرقة تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معاشرة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع . ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، أو مشكلات سياسية عاجلة ، فيفرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وإنما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الإفريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم ، محاولة بحث ما فى هذا الماضى من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعائتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثيره العميق بالفن الإفريقى ، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعائتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمى ، أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

وإذا كانت هذه الشخصية الإفريقية ترفض كلا الطريقتين ، ولا يمكنها أن تطبق واحدا منهما لأن كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقتين .. وما هو هذا الطريق الجديد ؟

تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتي نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسي أو الاجتماعي وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وإنما هو الالتزام بمعناه الأعق والأعمق ، وهو المعنى الروحي ، أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور انعميقة للمشخصة الأفريقية ، والمقومات الحضارية للإنسان الإفريقي الجديد .

من هذين الجانبين .. الإبداع الأدبي على مستوى الفن ، والموقف الحضاري على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « عرس الزين » . على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها إلى النشر ، ولا يمكننا أن نزل ما بين الأختين فنيا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهي الأولى ، وهي المسماة « موسم الهجرة إلى الشمال » . فإذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة إلى الداخل .. داخل الذات السودانية حيث السودان .. الأرض الأم ، فإن الرواية الأولى هي رحلة الانطلاق إلى الخارج .. إلى الحضارة الغربية حيث لندن .. القاعدة المنهجية لهذه الحضارة .

فهنا رواية تصور موقف الإنسان الإفريقي الجديد تجاه هذه الحضارة ، الإنسان الذي ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع ، وسقطت في قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتحتفت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسائله الزائفة في تهدين الشعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل اللا أبيض في قلب بلاده ، وزحج إلى الصفوف الخلفية من المجتمع البشري ، وصب عليه الاستغلال ، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهة العنصرية كذلك ، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثاني من القرن العشرين ، هي كما قال الكاتب الزنجي أدوارد دي بوا « هي مشكلة الفاصل اللوني »

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب ، مزودا بكل هذه المتبقيات ، سافر مصطفى سعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء إلى لندن ، ولندن في الرواية مدينة ذات بعدين .. لندن العلم ولندن الاستعمار ، فقد كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لإدارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان

السودان من نصيب إنجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .
مزرعة تزرع ولا تحصد ، ومنجما ينتج ولا يصنع وسوقا تستهلك
ولا يبيع .

واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث
يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا في الاقتصاد ،
ومؤلفا مرموقا في الأدب ، ومدرسا لامعا في إحدى جامعات إنجلترا ، وهذه
الجوانب لم يضحها الكاتب جزافا في الرواية ، وإنما لكل جانب دلالة
الرمزية . فدراسة الاقتصاد تعني أن الإنسان الإفريقي الجديد قد وضع
يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم في هذا العصر . واتساع
ثقافته بحيث تستعمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف
عند تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من
ذلك الى اتخاذ موقف كتابي من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله
بالتدريس في إحدى الجامعات ، فلا معنى له إلا أن هذا الإنسان قد بدأ
يثأر لماضيه ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعني عقد صلح حضاري بين الإنسانين الأبيض
والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ، فهذه كلها
قشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللباب لتكشف عن عمق المأساة
وعنف المشكلة . أن مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه
من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما دائما
مروعا ، اصطداما يرجع في أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية في
الصراع الكبير . مشكلة اللون . فمهما فعل مصطفى فهو لا يزال
أسود اللون ، وعندما يقع في علاقات وجدانية مع أربع فتيات إنجليزيات ،
سرعان ما تنتهي هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة ، فيها من الجليدية
والبرود ما في طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما في
طبيعة هذا الأسود القادم من أفريقيا .

« هذه الأرض لا تثبت غير الأنبياء . . هذا القحط لا تدأويه إلا
السماء . هذه أرض اليأس والشعر » .

أما علاقاته بالفتيات الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد
الأخرى ، كما انتهت علاقاته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذي
لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب
جريمة قتل ، فقتلها وهي مستلقية على سريرها ، بعد أن أغمد سكينه
الحاد في صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطليل المغربي بيده

السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة • وكان من الطبيعي أن يحدث هذا من مصطفي ، أو يقع هذا للفني السوداني الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقي ، إنني يحتوى على كل معاني التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ، ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الجنسية للعنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ويمتص فحيح الأنثى ، في جو من الخيال الأفريقي الساخن ، الذي لم يمهدهن من قبل في فتور الشباب الأوروبي ، الذي يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق •

وكان هو من ناحية لا يطبق هذه العلاقة التي تهين فيه الإنسان ، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبي ، ويشعر برغبة عنيدة في الثأر من هذا المجتمع • ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن في نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا إلى الانتحار • لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة آدمتها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومي • وفي هذا التصوير إشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين أفريقيا الجوهرة السوداء فعبتا تحاولا أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تصان الأخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تياس من محالاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد في جليدها ، إلى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة •

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التي قبلت منه الزواج ، والتي تختلف في كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج • ولم تكن أقل شذوذا وإن كانت أكثر هوسا ، فقد آدمنت جسدها إدمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطي ، الذي لا يرتفع إلى الوظائف العليا من الدماغ ، ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجي أنها أوربية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، وأنها تحمل على ظهرها تراث الماضي وتدين حضارة الحاضر ، ولا يهمها إن كان هو يحمل على ظهره

حضارة العصر ويدين اعلام المستقبل ، فهي قادرة على الاستغناء عنه في
أي وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء .

وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان
المذابح ، بقصد تحطيم الانسان في داخله ، وإشعاره دوما بأنه من عنصر
أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسر أن يلتقيا .
وأخيرا هددها بالقتل ، فلم تفزع لهذا التهديد ، حتى قرر بالفعل أن
يقتلها ، فاستسلمت لقراره في رغبة مجنونة جامحة ، وورقت في سريرها
تستحنه أن ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند
هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها في آخر الأمر ، وفي
ذلك أيضا إشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الأرى
والخامى ، التى لابد أن تودى بالأوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم
كله .

« أحسست انها تصدقنى لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصديق
والمساة أخرجت السكين من غمده . جلست على حافة السرير وقتنا أنظر
اليها . كنت أرى وقع نظرتها حيا ملموسا على وجهها . نظرت فى عينها
فنظرت فى عيني ، وتماستكت نظراتنا واشتبتكت ، فكاننا فلكان فى
السماء اشتبكنا فى ساعة نحس » .

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا ، فشلا
ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن . وبعد سبع سنوات قضائها فى
أحد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ،
أن الانسان الأفريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من
خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام .
أما اذابة الوجود الأفريقى فى الكيان الأوروبى ، فهي محاولة عقيمة
فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب . فالمعاصرة بالنسبة
لإنسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسحاق
وزاء المدينة الغربية ، ولا معناها الحجل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق
نجاحات فى دول الغرب ، وإنما معناها الأبقاء على جوهر الحضارة
الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل ، بقصد تطويره
نحو الأفضل ، والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا ..

هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة إيجابية خلاقة
فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدي دورها الحقيقى فى انماء

الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفى اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلى ، وأن تمارس نشاطها المشروع . ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمى .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الاصلى ، الى الارض الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا . وفى السودان ، فى احدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هى « حسنة بنت محمود » التى عاش معها حياة سعيدة هائلة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة ، وفى ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، اشارة الى أن الجنس عندما يوضع فى اطاره الصحى وهو الحب ، يصبح طاقة انسانية خلقة ، قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدى الى الهلاك والتدمير .

وتمضى الحياة بالفتى السودانى بسيطة وأصيلة وصادقة ، الى أن يموت غريبا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالى القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح ، وانما تفوص فى الأعماق ، لترقد فى القاع ، متحدة بصلب النيل . . واهب الحياة للقارة الافريقية .

» تريد أن تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبي الله ، الحضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة . والكئوز التى فى هذه الغرفة هى كئوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا . وأنت عندك مفتاح . افتح يا سمس ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس . »

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفيه الذكرى زوجها ، الذى ذقت معه طعاما جديدا للحب ، ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينها على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة . لقد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أحسنت أنها تقدمت الى الامام ، ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان . . السولة النامية المتفتحة لكل الاشياء ، لكل جديد فى العلم ، وكل نافع فى الحضارة ، والمستجيبة أيضا لكل النداءات ، بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة .

ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضاً باتاً كل محاولة لتزويجها من « ود الرئيس » ، وهو عجوز سوداني من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بداً من أن تقتله وتقتل نفسها هي الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها إلى الأمام .. إلى عالم جديده ، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتهجر إلى الخلف ، لأن تصبح متعة أو متاعاً لرجل عجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجوداً حقيقياً إلى جوار فتى شاب ، زكى ومتحضر ، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلاً رمزياً لكل معاني التخلف والرجعية ، والتقاليد البالية الجائنة فوق الصنور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق . ولم يكن يسيراً بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قرباناً لحبها الحقيقي ، وقرباناً لتمرداها على تقاليد البيئته ، وعلى انغلاقها إلى الأمام .

وبهذه النهاية الأليمة الرائنة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل ، تنتهي رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » لتبدأ رواية « عرس الزين » ، أو بمباراة أخرى تنتهي رحلة الانطلاق إلى الخارج .. حيث الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة إلى داخل .. داخل الذات الإفريقية ، وكان كاتبنا هنا لم يطرق باب الأمل المثالي ، إلا من وراء آخر درجة من درجات اليأس . فهنا رواية أقل طولاً ولكنها أشد تركيزاً ، وفي الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقارئ عادياً أن كان أو مثقفاً أن يمل سطرًا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سطر . والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الإفريقية ، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك في السودان .. حيث البساطة الحلوة ، والطبيعية البكر ، والانسان على الفطرة .

والرواية من أولها إلى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب ، ولا أقول التقيد ، هي شخصية الزين ، الذي يحاول أن يتزوج من إحدى بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أهالي القرية وقع الماصفة التي تهب ، أو السيل الذي ينزل ، أو الغابة التي تحترق ، شيء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية .

« سمعت الخبر ؟ الزين هو داير يمرس » .

وكاد الوعاء يسقط من يدي أمنة حتى استغلت حليلة انشغالها بالنبا فغشيتها اللبن ، وسقط هنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب ، أما عبيد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم ، ولما انتصف النهار كان الحبر على كل فم ، وكان الزين على البئر فى وسط البلد يملا أوعية النساء بالماء ، ويضحكن كمادته ، يرعى الأطفال بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهزم امرأة فى وسطها ، ومرة يقرص أخرى فى فخذهما ، والأطفال يضحكون ، والنساء يتصارخن ويضحكن ، وتعلو فوق ضحكهن جيمعا الضحكة التى أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين .

« أجل .. فالأطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصرين ، أما الزين فالذى يروى عنه أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته » .

والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا فى الشخصية الإفريقية .. هو الفرح بالحياة ، فالذات الإفريقية ذات ملتحة بالحياة التحاما يكاد يكون عضويا ، بل هو التحام تنتفى فيه الثباتية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين معا كلا واحدا . هذا الكل لا يصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الإفريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ، فهو متمتع أمام كل الأشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أهون نسمة كما يقول سنجور وأدنى نفثة . وتفسير ذلك عند الشاعر الإفريقى أنه يجد كل الأشياء وفيرة وصديقة وأمينة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيته « لأنه دائما موجود فى الحاضر » :

على أن الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن ، ليس هو كل أبعاد الشخصية الإفريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج إطاره . هو ما سماه فروبيوس فى كتابه « مصير الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما اكده الطبيب صالح فى شخصية الزين . وإذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الإنسان ، ثم التوجه من خلال هذا الحب ، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية .. أعنى الله .

« أصبح الزين رسولا للمحب ، ينقل عظيم من مكان إلى مكان : كان

الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكانه سمسار أو دلال أو ساعي بريد ، ينظر الزين بعينه الصنيرتين كعيني الفار ، القابعتين في محجرين غائرين ، الى الفتاة الجميلة ، فيصيبه منها شيء - لعله الحب ؟ ينوء قلبه الأبك بهذا الحب ، فتحمله قدماء النحيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جرمها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الأذان أن ترعف ، وما تلبث العيون أن تتنبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة . وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده اما مسخرا يملأ القل والازيار بالماء ، أو واقفا في منتصف الساحة عارى الصدر ، نى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار .. وتبدأ قصة حب أخرى » .

هكذا كانت قصة حب لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لخلية حسناء القوز ، وأخيرا قصة حبه لملوية ابنة محبوب .. « وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هى هى لا تتغير ، وعيشه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جسمه الى أطراف البلد » .

غير أن انطلاقة الزين هنا ، وفرحه بالحياة انما هى شيء يختلف عن انطلاقة زوربا اليونانى ، باعتباره سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يعشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى ، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظام ، ولا يفله قانون ، أما الزين فهو لا يبالى بشيء ، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شيء .. لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخر ، ولا يشيع الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام . لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق .. هى الحياة ، واستمرار الحياة . ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هى أساس الحضارة الافريقية ، والعشيرة هى الخلية الاجتماعية الأساسية لهذه الحضارة .

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل حياة تعاش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى « موسم الهجرة الى

الشمال ، انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب للذى يفضى الى الزواج ، هو الحصوية والتراء ، ثم هو الايمان بالشجرة والولاء للحياة • وتلك هى ديانة الزين • التى تفتح على الاشياء ، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الاصلى الذى تصدر عنه كل الاشياء •• على العكس من زوربا الذى حرر نفسه من الديانات والفلسفات بقصد تجربة كل شئ بحرية كاملة ، فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد امامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا اومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو سيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى امتلكه فى جوزتى وأعرفه عن ظهر قلب • أما الباكون فانهم أشباح •• اننى ارى بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت سيموت معى كل شئ •• سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » •

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ودفن الايمان ، فقد كان يحدث للزين ما يحدث من دخول فى الحب وخروج منه الى حب آخر جديد ، دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الاقبال على الحياة ، حتى كان الحب الذى يشكل نقطة التحول فى حياة الزين ، حب الفتاة التى لم يكن يتحدث اليها أبدا ، ولا يعبت معها أبدا ، الفتاة التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فإذا رآها مقبلة صمت وترك عيشه ومزاجه ، وإذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق • هذه الفتاة هى التى راها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذى دخل فيه كيركيجارد مع الفتاة التى أحبها وأحبته ، والتى اعتقد أنه اذا كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم ، فان المعجزة أيضا لابد أن تحدث ، ولابد أن تعود اليه الفتاة كما عاد اسماعيل الى أبيه • ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسماعيل - ، لأن ايمان كيركيجارد كان ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم الذى هو فى صميمه ايمان روحى • وهذا هو الفارق بين ايمان النبى وايمان الفيلسوف ، ايمان الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخل ، أما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان أشجل لافتتاحه على الخارج • وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف ، لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة •

ولكن •• من هى هذه الفتاة ؟

قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة ، وكيف كانت للزين ، لابد لنا

فبلا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفي في شخصية الزين ، الذي كان سبيله الى الظفر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود الله .

روجت أم الزين أن ابنها ولي من أولياء الله ، قادى ذلك الى تأكيد صداقته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار ، الذى كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ، بعدها يشيب ستة أشهر ثم يعود ، دون أن يدري أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ، كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس . وما كان الحنين يحدث أحدا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذى كان يأنس إليه ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله فى الطريق عانقه وقبله على رأسه وناداه « المبروك » .

الى أن وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين ، بل وفى حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على سيف الدين محاولا أن يقتله ، بعد أن أمسك به رزقه فى الهواء بمنف ، ثم رماه على الأرض ، ثم شده من رقبته ، ولم يفلح الجميع فى إبعاده عن سعد الدين . . أحمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الغفيظ بذراعه اليسرى ، والظاهر الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمد ود الرئيس أمسك بساقيه ، ومعيد أمسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا . . فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريضة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها « قوة خارقة ليست فى مقدور بشر » .

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل ، الى أن اثبت صوت الحنين هادئا وقورا « الزين المبروك . . الله يرضى عليك » فانفكته قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه . وعندما سأله الحنين عن السبب الذى دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين ، تلك الفتاة التى أحبها وأحبتة ، ولكن أهلها زوجها لرجل آخر ، وعندما حاول الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس الزين فانفكته الوعى ، وأسأل منه الدماء . وما كان من الحنين بعد أن سمع القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : « يا المبروك . . باكر تمرس أحسن بنت فى البلد دى » .

ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع ، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث

بطريقة أو بأخرى ، فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث في ذلك العام الذى يسمونه « عام الحنين » . ويردون ذلك كله الى أن الحنين ، ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم ، ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : « آمين » .

ولا شك أن أصالة الكاتب هى التى حدث به الى إضفاء النزعة الصوفية على مضمون روايته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية . فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة ، فى القديم والحديث ، لا يجد باباً أوسع من باب التصوف ، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الإطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطاً بالتراث المصرى القديم ، وكان مجاله كله هو التقرب الى الآلهة . أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة الخلاص من رق الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على الإطلاق ، الى أن جاء العهد الإسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج ، وانتشرت فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتمازج بملذات التصوف المختلفة .

ونعود الى عام الحنين ، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، إلا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين . قال أحدهم : « كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تفرس أحسن بنت فى البلد » ، فرد الآخر : « أى نعم والله . أحسن بنت فى البلد إطلاقاً . أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة ! » . تلك هى « نعمة » بنت الحاج إبراهيم ، نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن أحداً لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين .

ولقد أبدع الطيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية ، حتى يجسد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين ، فقد نشأت نعمة طفلة وقورة ، محسوس شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شئ . وتحدث الى أبيها حديثاً ناضجاً جريئاً يذهله فى بعض الأحيان .

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الأبعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعمق وأخطر هو البعد الدينى ، فقد أقبِلت نعمة على القرآن تحفظه بنهم ، وتستلذ بتلاوته ، وكانت تعجبه آيات بسميتها تنزل على

قلبها كالحجر السار ، كما كانت تحمل بنضحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب الذي تحسه حين تقرأ سورة مريم . ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين . الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، أو ما يمكن تسميته بالبعد الميتافيزيقي ، فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيحييها من حيث لا تدري كما يقع قضاء الله على عباده ، « كما ينبت القمح ويهطل المطر . وتبدل الفصول ، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله في لوح محفوظ ، قبل أن تولد ، وقبل أن يجرى النيل ، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها » .

لهذا كله أو مع هذا كله ، لم يرسم في ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يوما على رجل ما . قد يكون الرجل متزوجا له أبناء ، يتزوجها على زوجته الأولى ، قد يكون شابا وميما متعلما ، أو مزارعا من عامة أهل البلد ، مشفق الكفين والرجلين ، من كثرة ما خاض في الوحل ، وضرب بالمصول ، قد يكون الزين . . . وقد كان .

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أرجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين في منامها فقال لها : « عرسى الزين ، المتعرس الزين ما يتندب » . وأصبحت الفتاة فحذت أباها وأماها ، فاجمعا على الأمر ، وأعلن حاج إبراهيم النيا فجأة ، وكان الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين . . . لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فاذا هو في نظرهم أضخم وأكبر وأكثر الفاذا . وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها وكل من يتنمى لها الخير .

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هي رموز لمعان أبعد مدى . هي الانسان ، والطبيعة المرئية ، والفكر السودانى الذى هو فكر صوفى في جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وإيمنى به الله .

وبانتهاء رواية « عروس الزين » تنتهى رحلة العودة الى الداخل . . .

داخل الذات الافريقية ، وهي الرحلة التي بدأت من حيث انتهت رواية « موسم الهجرة الى الشمال » ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح بروايته قد قدم اجابة ما على السؤال الذي يورق ضمير المثقف الافريقي بعامه ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين ، أو تلاحم الحضارتين . . حضارته الاصيلة الفاتنة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته في لندن ، فضلا عن زواجه من انجليزية ، وعمله بالاذاعة البريطانية ، يشكل انفصاما في موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ، ولكن الصحيح ايضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللباب ، والأعراض التى كم نتمنى ألا تصيب الجوهر ، حتى يصود الطيب صالح نباتا سودانيا أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة .

إنه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، حتى يكاد ينفذ وحده فوق سطح الورق عقبة كؤودا في سبيل تقدم الرواية ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو ، فما هو الطيب صالح يعتلى خشبة المسرح بخصي فسيحة وقدم راسخة ، ليطلع شمساً جديدة مشرقة في سماء الرواية العربية المعاصرة .

ثلاثية القصة القصيرة

✽ كل عمل فني ايمان بخصوبة ذهن
البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط
بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا
الايمان . العملية الفنية عملية تكاملية
تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى
الغنائق ، والموضوع المبتدع وهو العمل الفنى،
فضلا عن البعد المتلوق وهم القارىء .

رحلة طويلة وشاقة تلك التي قطعها يوسف الشاروني في مسيرته
المساعدة نحو التأليف الإبداعي في القصة القصيرة ، فبعد مجموعته الأولى
« العشاق الخمسة » ١٩٥٤ ، جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة »
١٩٦٠ ، وبعدها جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ . وإذا كان
يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصي
موهوب ، يبشر بحصاد فني وفير ، فقد عبر في مجموعته الأخرى عن كاتب
يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية ، ويمزجها معا بأسلوب فريد
متميز ، أما مجموعته الأخيرة فقد نوج بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته
على المواجهة والاستمرار ، فارضا نفسه معلما بارزا من معالم الاتجاه
التعبيري في القصة العربية القصيرة .

وإذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حوث الأرض ، وكانت المجموعة
الثانية بمثابة بلدر البدار ، فالذي لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة
هي بمثابة طرح الثمار في حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع
أن نقيم هذه « الثلاثية » القصصية تقييما نقديا متكاملا ، بل لن نستطيع
أن نقيم نتائج يوسف الشاروني بوجه عام ، ما لم نضعه في تيسار عصره ،
وفي إطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء .

وفي تقديري أن هذا جميعه لا يتم الا بالعودة الى بواكير القصة
القصيرة منذ نشأتها الأولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعماء
المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو
التيار الواقعي ذو الصوت العالي والطاغي ، والآخر هو التيار التعبيري
بلونه الشاحب وصوته الخفيض ، فبهذا نستطيع أن نفرز بعض ما في
نفسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى
المتصارعة التي أسهمت في تشكيل ملامح الجيل الماضي ، وبه أخيرا

نستطيع أن نفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعنا الحاضر .

وعلى مشارف هذه الرحلة في ضمير يوسف الشاروني ، أبادر فأقول إن هذه « الثلاثية » القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث ، ليست كل نتاج هذا الكاتب ، فله إلى جوار حصاده الإبداعي في القصة القصيرة ، حصاد آخر في حقل التأليف النقدي أو الدراسات الأدبية ، له كتاب « دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات في الأدب العربي المعاصر » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ ، مما أنها ليست الدراسات التي تجعل من كاتبها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب اتجاه ، بمقدار ما تجعل منه أدبيا منظرا لأدبه ، وناظرا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام . فنقدمه تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه تطبيقا لنظريته في النقد ، تماما كما كانت نظرية العقائد في الشعر تنظيرا لأشعاره ، وكما كانت مسرحيات بريخت تطبيقا لنظريته في المسرح .

وعلى ذلك ، فيوسف الشاروني أديب بالجوهر ناقد بالعرض ، إلا أنه على عكس كثير من غيره من الأدباء قد أوتي الوعي الفلسفي الذي جعله يحاول باستمرار أن يفلسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فإذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الأحكام التوقيفية ما مكنه في نهاية الأمر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية في الأسس التي ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصي . رواية كان أم قصة قصيرة .

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية ، وكما شرحها في إحدى مقالات كتابه « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » . « أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها ، كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته المضمونة بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر إلا إذا تغير العمل الفني كله » .

وعلى هذا الأساس . . أساس الوحدة المضمونة للعمل الفني ، يؤمن أديبنا الناقد بمذهب النقد التكاملي ، أي النقد الذي يتناول العمل الأدبي بالدراسة من أكثر من ناحية الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية . . التي ، وعلى قدم المساواة كلها أمكن ذلك ، لأن

العمل النقدي عنده كالعزل الفنى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ، كان أشد عمقا وأكثر شمولاً .

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدي ، الذى استقاه يوسف الشارونى من مطالعته فى الكتب والحياة ، يكشف أكثر ما يكشف عن ولائه للمنهج التكاملى ، الذى أرسى الدكتور يوسف مراد دعائمه فى فكرنا العربى الحديث ، مشكلا بذلك ملمحا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله . وإذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات ، التطبيق ، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويف) ، ومنهم من طبقه فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبة) ، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى الدروبي) ، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ، فلا شك أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الأدبية ، وبخاصة فى بيداني الرواية والقصة القصيرة .

وإذا كانت التكاملية هي محاولة التعرف على أسرار النفس البشرية دولنا انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودوننا اغفال لجذورها الفسيولوجية من ناحية أخرى ، ودوننا تفاؤل عن بيئتها الاجتماعية من ناحية أخرى ، أعنى أنه إذا كانت التكاملية تعتمد الى علم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، لكي تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التى تتعمق جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ، فهذا يعينه هو ما حاوله يوسف الشارونى فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائع من نفوس أصحابها ، تشي بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد . فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى إيمان بخصوبة ذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان .

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين فى الدراسات النفسية ، الاتجاه التحليلي الذى يرتد الى تاريخ النفس البشرية بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة ، فضلا عن التعبير الشعورى للفرد فى صراعه مع بيئته المسائلية والاجتماعية ، والاتجاه الجشطلتي الذى يحتجز الحالة الراهنة لحبرة الشعور ، فينظر إليها فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول كما أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجاهين بدمجهما فى مركب منهجى جديد ، تتكامل فيه الأبعاد

البيولوجية ، والسيكولوجية والاجتماعية ، كذلك حاول يوسف الشاروني في تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيري الذي يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفني في علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول التقييمي الذي يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفني دونما مشاركة من القارئ ، وإنما التناول النقدي عند يوسف الشاروني عملية متكاملة تحتوى في داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، وعلى الموضوع المتبدع وهو العمل الفني ، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارئ .

وعلى ذلك « فهو منهج يدعو القارئ الى المشاركة الايجابية في عملية النقد » ، وإلى أن « يبذل من جانبه مجهودا نقديا لتقييم العمل القصصى في ضوء ما تكشف له من جوانب » .

ومهما يكن رأينا في هذا المنهج النقدي الذي يدعو اليه يوسف الشاروني ، أو الذي ينتهجه في مطالعة العمل الفني ، فإن النتيجة التي نود أو نخلص اليها هنا هي نفسها النتيجة التي خلص اليها يوسف الشاروني نفسه ، والتي قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول : « ولست أزعج أي ناقد ... اللهم إلا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبي ، والاستجابة له بطريقة ايجابية لتعريف الآخرين به ، وبتواحي الضعف والقوة فيه » .

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشاروني « بالنقد » عدة أعمال لعدد من الأدباء في طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقي ، وزكي نجيب محمود ، وسهيل ادريس ، وفتحى غائم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ولطيفة الزيات . ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكتاب أكثر من حرصه على متابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق نسيب ، وادوار الحرايط ، وشوقي عبد الحكيم ، وعبد القادر حميدة ، ومحمود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب . وأخيرا تكلم يوسف الشاروني « الناقد » عن يوسف الشاروني « الأدبي » في مجموعتيه القصصيتين : « العشاق الخمسة » و « رسالة الى امرأة » .

وهنا تترك الناقد لتلتقي بالأديب ، وأبجد فأقول انه على الرغم من قلة إنتاج يوسف الشاروني الأدبي بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الأديب بهاتين المجموعتين ، فضلا عن مجموعته الثالثة والجديدة « الزحام » أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه

أسلوبا متميزا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر ،
إن لم أقل معلما يارزا من معالم هذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى
الحديث .

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره ، وفى ظروفه البيئية
والمجتمعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله .
نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكما
تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى
واد . فالقصة القصيرة وإن نبتت على ضفاف واقعنا العربى الحديث
والمعاصر ، بسيطة وليدة كآى نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن
التاسع عشر عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان
لها أكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة ، إلا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ،
إذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد وكانت من حيث الشكل
خطابية النبرة ، مهزوزة الصورة ، ضميغة الاحكام الفنى ، كانت تعبيرا
عن الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، وتصويرا لما يعاينه المجتمع
المصرى من قلقة اجتماعية وتشتت سياسى وبلبال فكرى . وهو ما نجد
ارهاصات الأولى عند محمود تيمور الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا
الفن ، ومن بعده عند يحيى حقي الذى يعد هو الآخر ، آخر من بقى من
جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة .

على أن القصة القصيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق
التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما
اقتربت أكثر وأعق من حركة هذا الواقع . إلى أن كانت الثورة الاجتماعية
الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فإذا بالقصة القصيرة تمكس التفسير الجذرى العميق
الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، وإذا بهذا الفن يبلغ ذروته
عند يوسف إدريس الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ،
وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتاصيلا له فى وجداننا الحديث .

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التعبيرى
فى القصة القصيرة ، تعبيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون الى الواقع
الاجتماعى بمقدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصعدون عن تجاربهم
البيئية والمعاشية بمقدار ما يصعدون عن ثقافتهم العامة ، ولا يتأثرون
بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية والاشتراكية وكتبشيع ببناء
المجتمع الجديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضارة الفنية فى الغرب ، وبخاصة

الاتجاهات التجريبية الجديدة ، التي شهدتها جيل الأربعينات فيما بعد
الحرب العالمية الثانية .

وإذا كان الاتجاه الواقعي يعتمد أكثر ما يعتمد على معطيات الواقع
الخارجي ، والتأثر المباشر بالمجتمع ، ورؤية التجربة الفنية من جوانبها
الموضوعية بمزج عن شخص الأديب أو ذات الفنان ، فإن الاتجاه التعبيري
بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة الى تجربة الخلق
الفني ، بل وعلى إحالة الواقع الخارجي الى ذات الفنان ، بحيث يرى
القارئ التجربة التي يعبر عنها الأديب من خلال عيني الأديب ، ويحكم
على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالإشخاص تبعا لتأثير شعوره ،
فالذات لا الموضوع هي المركز أو المحور أو البؤرة التي تدور حولها تجربة
الفنان ، وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا وجدانيا يتوقف ثراء التجربة الفنية
التي يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على أحداث الإيهام في
نفس قارئه ، يتوقف نجاحه في إعاشة القارئ داخل تجربته الذاتية
الخالصة وكأنه يعيش في الحقيقة الواقعة .

من هنا كان تعدد التعبيريين رغم توحيدهم داخل اتجاه عام ، وكان
وضوحهم جنبا الى جنب في مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز
بينهم ككل ، وبين الواقعيين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبي ،
وأعني بهم أصحاب التيار الواقعي . هكذا كان يوسف الشاروني فردا
آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الخراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحي
غام ، وغير كامل زهيري ، وغير رمسيس يونان ، وغير كامل التلمساني ،
وغير ألبر قصيري وغيرهم وغيرهم من أبناء هذا التيار « فالخلق أنه في
اللحظة التي يجتمعون فيها حول مائدة « التجريب » ، يتفرون على التو
انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها ، فهي تطمح الى نوع من التفرد المוגل
في الذاتية للدرجة التي يصعب معها تصنيفهم في خانة واحدة » .

وإذا كان مناخنا الحضاري في الأربعينات وما بعدها ، لم يتيح الفرصة
عريضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيري ، كي يتحول الى حركة فنية وفكرية
شاملة ، فما ذلك إلا لأن هذا التيار كان سابقا وعتقدا على ظروفنا
الحضارية في ذلك الحين ، وإن كان في ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات
التجريبية الإبداعية التي حفلت بها أوروبا ما بعد الحرب . كان صدى
لكتابات كامو في الفلسفة ، ويراندلو في المسرح ، واليوت في الشعر ،
وسيلبوني في القصة ، فضلا عن أعمال أراجسون بول إيلوار وأندرية
بريتون ، فهؤلاء جميعا كانوا تجسيديا لأزمة المثقف الأوروبي الذي اختلت

أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، فأحس باغترابه عن مثله من ناحية ، وبمسئوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى . وبدلاً من أن يسلك طريق المتوائمين الذين يحاولون أن يتألفوا مع الواقع في محاولة لأصلاح ما يمكن إصلاحه ، آثروا طريق الرفض والتمرد تخلصاً من كل المعنويات القديمة ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملوا في بناء عوالم جديدة . * جديدة إلى أقصى حد *

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى العلوم ، وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصبح تحت عجلاتها أشواق الإنسان . ومن هنا أيضاً كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلية ، أن تبحث في حضارة الإنكا أو الأرتيك أو الزنوج ، أو تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل التاريخ . ومن هنا أخيراً كان رفضهم لكافة الأبنية الدوقية والجمالية القديمة ، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة في الأسلوب الكلاسيكي ، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة الأنعام الحادة ، والألوان الصارخة ، واللامعقولية ، بقصد أحداث متعة الهزة في الشعور ، والصدمة في الوجدان .

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعي الذي كان يعاني قلقاً سياسية هنيئة ، ولبالاً فكرياً خطيراً ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو في الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة أيضاً تسعى للتخلص نهائياً من بقايا «الحريم» ، والخروج إلى الواقع الاجتماعي للمساهمة في تغييره وتطويره ، وباختصار كانت أخلاقياتها الاجتماعية كلها تمتحن امتحاناً جديداً في أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير .

لهذا كان الاتجاه الواقعي ، لا التيميري ، هو الأقدر في التعبير عن دراما التغيير الاجتماعي التي شهدناها مجتمعا الحديث ، وهو الأبلغ في التأثير في الصفوة الكتابية من أبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ تصيراً صادقا وإعياً بقوله : « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه فرجينيا وولف . ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط . لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت

هذه جراحة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى . . واحسست بأننى لو كتبت
بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مفلد ،

وهما يكن من أمر تعلم استجابة مناخنا الاجتماعي للاتجاه التعبيرى
تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى ، فالتنى
لا شك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورا فنيا خطيرا فى تعميق مفهوم القصة
القصيرة ، وتنقيتها مما علق بها من شوائب التسجيلية والخطابية
والمباشرة . وإذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا فى الصفوة الكاتبة من
جيل الوسط ، فإن بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكثرة الكاتبة من
جيل المعاصرة . وإذا كان يحيى حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا
الاتجاه وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصيرة ، تشهد بذلك مجموعته
الباكورة « دماء وطن » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فإن يوسف
الشارونى هو ورثته الشرعى وفناه الأول بلا جدال ، فقد تبلورت على يدى
هذا الكاتب ، أبعاد هذا الاتجاه ، خلقا وتقدا وتذوقا ، وتاصيلا له فى أدبنا
العربى الحديث ، ولا تزال فى الأذان الفاظ مدوية من قصصه الثلاث
« الوياء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التى ضمتها
مجموعته الأولى ، والتى لا تعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على
طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هى علاوة على ذلك ، ومن
الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول فى تاريخ كتابة هذا الفن فى أدبنا
العربى الحديث .

انه بمقدار ما كان يوسف ادريس قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة
الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشارونى على الطرف الآخر من قوس
الطيف الأدبى قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكانما
شاء تاريخنا الأدبى لرمذين « اليوسفين » أن يكونا جناحى القصة القصيرة ،
فى الوقت الذى كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق .

وبهذه البيانات الثلاثة : يحيى حقى ويوسف ادريس ويوسف
الشارونى يكتمل فى تاريخنا الأدبى ثلاث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشارونى القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من
الأدباء ، بل أقل من حصاده فى باب الدراسات الأدبية ، وإن كانت
دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية
الطويلة ، فإنه لم يرق بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية
بالذات ، ولعل هذا فى الحالتين راجع الى هيله الشديد للتركيز ، وعنايته

البالغة بمفردات التعبير ، ومعايشته الدائمة لأبطاله على الورق كما لو كان يعايشهم في واقع الحياة . » لهذا كله فأننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل إنها طالما لم تنشر فأننى أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها . » وهذا معناه بعبارة إحصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة ، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص في كل عام ، ولعل هذا هو الذى جعله أدبيا مقلا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائد .

وإذا كان تكنيك يوسف الشارونى شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات الى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترايط الى درجة الصنعة ، فالذى لا شك فيه أنه فى قصصه الروائع استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى ، بين بناء الشخصية وإبراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين التقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع الرئيسى للقصة . وإذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حدة تعبيره كان مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ، وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى فرض عليه الشكل الفنى المعاصر .

لهذا فإن الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف ادريس ، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصل أخيرا الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة . ومع ذلك فتمتة اختلاف كفى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخيرة ، وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معينا ، ولكنه ليس تطورا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الانسان المعاصر ، الانسان فى منتصف القرن العشرين الانسان الذى هتت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص . انه يقف على أطلال عالم قديم بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والهنا دونما تفكير

فى الفء البعء أو فى أبعد ما تستطيع أن ترى عىناه . أما التكنىك المعبر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حىث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتصور عما تزدهم به لحظتنا المضارية الراحنة من صخب وصراع .

هكذا أخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى أمكن وصفه بالطابع المبتافىزىقى . . . القىظ ، الطريق ، الواء ، الهسءان . سىاحة البطل ، دفاع منتصف اللىل . وربما كانت القصة الآخرة أروع قصص المجموعة على الإطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبتها فى تلك الفترة ، فى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الانسان جريمة ، وهى جريمة لاىملك الا أن ىنفىها ، وتهمة لا ىستطيع الا أن ىدافع عنها ، والا أءىن بتهمة وجوده ، وصدر علیه الحكم بالحياة ! « ساشهد هؤلاء أمام الناس مكررا أنى ما أردت أن أصبح عظىما ولا زعىما ولا غنىا ، بل كائنا تظلمتن أقدامه للخطوة التالية . . وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحىء فى دفاعى لكننى سادافع عن نفسى حتى نهاية النهاية . . »

وعندما ىصبح الوجود الانسانى موضع اتهام ، وىصبح لزاما على الكائن الحى لمجرد أنه كائن حى أن ىواجه المحاكمة ، فإن ذلك لا ىمكن أن ىتم الا فى ظلمة الظلمات ، ولهذا فإن صاحب الدفاع ىملنه فى منتصف اللىل ، وهذه دلالة اختىار اللىل ، ومنتصف اللىل بالذات ، زمنا تقع فىه أحداث القصة ! « فعدا سىجلسون لحاكمتى ، وسىلقون على بالتهمة تلو التهمة ، ولن أءعهم ىستمرون . . سادافع عن نفسى ، وسأجعلهم ىدركون أن شىئا مما فعلوه لم ىكن لىفاجائى . . سأخبرهم كىف نفسا لءى ذلك شىئا فشىئا وأنا أعبر طرقات هذه المءىنة المزدحمة فى طرىقى الى عمل صباىا ، وفى طرىقى الى مقهىا مساء ، وفى طرىقى الى منزلى صباىا ومساء »

وكان من الطبعى بالنسبة لهذا الموضوع الغرىب الذى اختاره الكاتب ، أن ىذكره فى حو كابوسى ضاغط وكثىف ، وأن ىصوره بأفغامه الحادة والوانه الصارخة ، وأن ىجانس بىن الوهم والحقىقة ، بىن السلم والواقع ، بىن النوم والىقظة ، بىن الكابوس والحىاة . لهذا بدأ العالم الحقىقى الذى ىعشى فىه البطل وكأنه عالم غىر حقىقى ، وبدا البطل نفسه وكأنما ىعشى فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن . . « لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بىنى وبىنه حاجزا ىمنعه من العمل فى الظلام والتستىر فىه ، فاذا كان ثمة من ىتبعنى فلىطرق الباب ولىواجهنى فى نور بىئى ،

وليجدد لى شكله وصونه ومهمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطاني أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » .

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار الغامض بين العالمين .. الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية دون أن يفقد هذه المادة كنهاتها الظاهرية . وإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه ، فإن الصور والمخطوط والالفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يعيشه بطل القصة : « لم استطع أن أفهم شيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم .. لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهة الزجاجية .. لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل الى معرفة ذلك أبدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » .

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طاقة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذا التحويل باستمرار ، فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة بأحداث متلاحقة .. الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام ، الطابق الأرضى ، كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، اليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بالأم سخيف ، كان يكون لكلمة مثلا .. ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما إذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها » .

ويصل الرمز الى ذروة دلالاته فى التعبير ، عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ، فالعنينة تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدوها جدواها ومعناها ، وبفقد الجدوى والمعنى ، يستحيل كل شيء الى يباب . هكذا بعد أن كانت « الليفة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اذ يفقدنا فى أثناء المطاردة إنما يفقد بفقدانها أمله فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ وأجبتة : ليفة مما يفتسل بها الناس فقهاه

قهقهة مدوية ، وسألني : أين اختفت اذن ؟ أجبتة : لقد ضاعت مني أثناء الطريق .. قال ، اذن فما أنت تعترف ! » .

وأخيرا لم يبق الا الدفاع . ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه .. وفي منتصف الليل .

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقي ، تاركا ما وراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانسان في الطبيعة ، الانسان في علاقته بنفسه وبالأخرين . وهنا نجد أن تعبيره يوسف الشاروني تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما سميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبي الذي شهده تيار الواقعية في مطلع الستينات لكي يطلق لحياله العنان ، ويفسح لوجدانه الطريق . وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعنا لها من جديد ، في كتابه « المساء الأخير » الذي صدر في تلك الفترة بقوله : « وهكذا أضى الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب . عندئذ وجدت أن (مسائي الأخير) قد أب من غربته ، وعثر على صحبته ، وأن لأشلاله المبعثرة ، كاشلاء أوزيريس أن تجمع في كتيب من جديد » .

وكانما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لبعث الرومانسية المصرية ، وكانما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتم بعث هذا الاله المصري الممزق الأشلاء . وفي اتساق مع هذا التصور وفي انراء وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشاروني تفجيرا لخاطر الذات ، واطلاقا لسبحات الخيال ، وتعبيرا عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة ، واللاوعي على الوعي ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية . وهذا هو الوجه المحصب الخلاق في كل انطلاق روماني ، وهو ما تشهده بوضوح في أغلب قصص هذه المجموعة ورسالة الى امرأة التي تدور حول احترام الانسان ، وحول تأكيد هويته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وامكانياته الخلاقة الرائعة . وكانما المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد في ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات .

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفني ، هو ما أطلق عليه يحيى حقي في كتابه « خطوات في النقد » اسم « القصة ذات البعدين » ، أي أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما مستوى

والآخر ماذى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال . ففى قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للأخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، ومهنة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة . وباختصار ، فإن المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلغيه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع .

« ولم يكن بدوى أفندى عريسا جديدا ، ولا زوجته الست منيرة عروسا جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كارض بلا سماء أو كشجرة بلا ثمر » .

وإذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وإنما الكاتب يتخذها أطارا يبرز من خلال هدف القصة ، وهو الكشف عن أهمية الإنسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الإزعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وسائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا الطفل .

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل انه استنكرها حتى أحس الطبيب بالحجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة . كان يريد ابنه هو ، نبتا ينبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بعلامته وهى تنمو بنمو الطفل . . . يريد أن يكون ضخما نضيبا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد البنور . . . يريد أن يفتح مزرعته والا فليترك مقفرة جرداء » .

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن فى ذاته من حيث هو مطلق أو شىء فى ذاته ، ولكن من خلال بدوى الماضى والحاضر ، فأحداث القصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى فى طلب الطبيب ، حتى اللحظة التى تلد فيها زوجته ، وفى هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضى ليكشف من خلاله عن

مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيق خطوط القصة .

« واحتسبا فنجاني قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا في الشرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بدوى أفندي على زوجته ، ثم دخل ليشراف على سير الأمور . وقبل أن تبرغ الشمس بدقائق - وفي منتصف السابعة صباحا - سمع بدوى أفندي بكاء وليده ، فبكى هو أيضا . » ولكن في صمت » .

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجري داخل الذهن وما يحدث على أرض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدي الزمن الماضي والحاضر ، وهذا الانتقال الواعي بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة ، واحكام اطارها العام ، رغم ما قد يبدو لنا في ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتجه على حساب التدفق والانطلاق .

على أنه اذا كان الفن الواقعي أقرب ألوان الفن الى الكثافة المطلقة . وكان الفن التجريدي أقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التعبيري هو الذي يقف ما بين الاثنين ، مع ميل أكثر الى الفن الأخير . واذا كانت تعبيرية يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد اكتست بطابع ميتافيزيقي واكتست في مجموعته الثانية بطابع رومانسي ، فما هي في مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدي دون أن تكونه بشكل واضح .

وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير انما أقصد قصصا بعينها ، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتمي فنيا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتمي لنفس هذين البعدين الى المجموعة الثانية ، بل لا نعلم في هذه المجموعة قصة لا تنتمي الى أي من المجموعتين الأوليين ، ان لم أقل لا تنتمي الى القصة على الإطلاق ، تلك هي « يوم في الحريف » التي ألحقها الكاتب في شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا اياها بقوله « يوم في الحريف قد لا تكون قصة ، لكنها من المؤكد ليست مقالا ، وقد ظلت تنزوي بين أوراق قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » .

وعلى ذلك فالإضافة الفنية الحقيقية التي تقدمها هذه المجموعة ، تكاد تنحصر في ثلاث قصص قصيرة هي « الزحام » و « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » و « نظرية في الجلالة الفاسدة » .

وإذا كانت العبرة بالكيف لا بالكَم ، فقصّة « واحدة » من هذه القصص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » بأكملها إن صح هذا التعبير وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصّة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب ، وإنما هى وإحدى يقال من أروع ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية للقصيرة حتى الآن .

ووقفه ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولتكن « الزحام » نجد فيها مصداقاً لهذا الكلام ، فهنا قصّة معاصرة بكل ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى ، فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر ، وفيها معنى تفتيت الصورة فى الفن الحديث ، وفيها معنى التوتر الدرامى الناشئ عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج ، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصّة عنايته بأضواء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام .

والقصّة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى ، الذى يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يمانها ، وليجسد من خلالها ملمحاً من ملامح العصر . « أنا إنسان منضغط . من قبل كنت سمينا ، كان ذلك منذ ثلث قرن ، حين كنت فى سننى مراهقتى ، كذلك كان أبى ألف رحمة عليه ، وأمى ظلت تحتفظ بشحمها ولحمها حتى آخر لحظات حياتها . فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الخلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف . أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب المدينة وزحمتها ، أن أتخلى عن سمى حتى أفسح مكاناً للآخرين ، وأجد متنفساً لى بينهم » .

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كوم غرب مركز الواسطى مديرية بنى سويف ، حيث أمضى طفولته بين أسسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى كثيراً ما أقامها الوالد . ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الإنسان ، لهذا كان لزاماً على الوالد أن ينزح إلى القاهرة سعياً وراء الرغيف . أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، وبقدرة خارقة تمكن الوالد - ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملاً ، وأن يجد لأسرته مسكناً ، أما العمل فكان محلاً صعباً للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصغىها الكاتب بأنها « طابق تصغه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض » ، نوافذه

ضيفة ذات قضبان كأنها زنانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » .

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، فتاة صغيرة فى العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الاعدادية ، وعين محصلا فى شركة الأتوبيس . وفى أوقات الفراغ راح يكتب أغاني الحب العنيف . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقي أيضا محل البقالة الصغير الذى أصرت الزوجة على بقاءه والعمل فيه بنفسها . كان فتحى رجلا ، وكانت عواطف أنثى ، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الاحساس الغريزي الحاد « كان هذا فى أول الليل ، غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث كان أبى يرقد . فى تلك الليلة اكتشفت قدميها ، اكتشفت أصابع قدميها ، اكتشفت أطراف أصابع قدميها ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غفت ففوت » .

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق » الذى دخل مع زوجة أبيه فى علاقة عاطفية محنومة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحاول بينهما باستمرا ، وكثيرا ما دخل معه فى معارك دامية ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف الى جوار ابنها فى مواجهة ذلك العاشق الجديد ، حتى انتهى به الأمر الى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعى بشعرها ، التصقت به ، تشبعت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم . لساني يعلقه . لحت - من خلال المعركة - أنفها الجريح ، غير أنى لم أفلق فى انتزاع قطعة منه ، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة . خمشت وجهى بأطرافها وهى تولوله . ضربت رأسها فى حائط الدكان " تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس ، ضفطونى بينهم " قلت لهم انها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل فى المحطة التالية .. أين تذاكركم ، أنا أعرفكم ، كلكم تحتون فى الزحمة حتى لا تدفعوا .. لكنى أميز جيدا بين الوجه الذى دفع والفتا الذى لم يدفع » .

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق والمجنون » والذى حير الطبيب فى أمره ، وفى كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد ، فيشير نحوه قائلا : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الأتوبيس ، منذ ثلاث قرن ما يزال واقفا ينتظر ، وينتظر مكانا له فى الزحمة » .

ولا يملك فتحى عبد الرسول أو الانسان ذو الأربعة أبعاد .. المحصل

والشاعر والمأشوق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأنما يرد على كل البشر : « مدد يا قطب يا مغيث ، مدد يا حي يا قيوم » .

وهكذا نجد أنفسنا فى هذه القصة ازاء تجربة بشرية متكاملة ، أعرق من أن تكون موقفا محدودا ببعدي الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية بعينها ، أو شريحة بشرية بالذات . وكأنما التجربة هنا تتمدد فى حين طويل وعريض وعميق ، لتشفل أكثر من مستوى من مستويات الحياة الانسانية ، المحصل على المستوى الواقعى ، الشاعر على المستوى الفنى ، العاشق على المستوى العاطفى . المجنون على المستوى الرمزي .

وبعد هذا كله تجيء العبارة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة ، أنها كالشهاب الذى يهوى .. يحترق ولكنه يضيء ، وليس هو الضوء الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضيء سطحها الخارجى ، وإنما هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفث الروح ويهمس بالسر الدفين . وعلى ذلك فإن الجنون الذى أصيب به فتحي عبد الرسول ، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون حنونا بآى معنى من المعانى المتداولة أو الدارجة ، فهو وإن شكل ذروة التجسيد الحيوى لمأساة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجه الآخر ذروة التعبير الفنى عن تراجميديا الإنسان المعاصر ، إلا أنه فى دلالاته البعيدة ومعزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى إلى الحلم ، والحواس التى تفضى إلى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء .

إنه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة فى أدب هذا الأديب أنه أدب جاد وملتمزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ، وإنما الالتزام بمعناه الأرحب أفقا والأبعد مدى ، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية ، فى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضلا عن قضايا العصر .

فإذا صح القول أن لا فن بلا إنسان ، وكان القول صحيحا أن لا إنسان بلا فن ، ففى تقديرى أن يوسف الشارونى صورة بسيطة ومتواضعة ، جادة وصادقة ، لفنان والإنسان .

المرأة وأزمة القصة القصيرة

* ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وإنما
لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس
بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا
حرة .. حرة حتى فى ألا أكون حرة : .

لا أدري ان كان اتفاقا أم مصادفة ، أن انطلقت عصافير العطاء في
سماوات الأدب النسائي ، لتغرد فوق كافة حمول التعبير .. تنثر الظل
وتطرح الثمر .. ان المسئولية المصرية الملقاة على عاتق الأدبية العربية
الجديدة ، بعد ذلك العام العالمي للمرأة ، هي أن تتخذ تاريخا
فاصلا بين عالمين .. الخروج نهائيا من عالم الحريم ، ومن كل المعنويات
القديمة التي تربطها بذلك العالم بما فيه من استقرار ميت ، وتكيف
خائف ، وانتماء جبان ، والسخول بلا تحفظات ولا محاذير في عالم الانفتاح ..
انفتاح المرأة الانسان ، لا المرأة المرأة .. ولا المرأة الرجل .. على يقظة
الحياة في مجتمعنا ، ويقظة الحقيقة في عصرنا ، على تحفزنا وتطلعنا وتحركنا
نحو واقع افضل ، ونحو غد أضيئ ما فيه يتسع لكل أشواق الانسان !

وإذا كانت كتابات جيل الريادة في أدبنا النسائي قد جاءت على
خجل واستحياء شديدين ، حتى كادت تنطمس فيها معالم التجربة الفنية ،
ففتقد حرارة العبارة وسخونة المعاناة ، لغياب المعاناة الأثوية مضمونا ،
والتعبير الأثوي أسلوبا ، أو بعبارة أخرى لغيبة الصديق الجواني في
التعبير ، والجرأة البرائية في التصوير ، هذا اذا استثنينا الرائدة من
زيادة التي شامت أن تكتوى بلهب حياتها ، وأن تجعل من أيامها حزمة
حطب يابسة ، تلقى بها في أثون التجربة الأدبية .

ومن بعدها الشاعرة نازك الملائكة التي استطاعت أن تمنعق من حياء
التجربة الذاتية الى حيوية التعبير على الملأ ، متحدية بذلك بقايا المعنويات
القديمة التي جمدها عليها المجتمع ، ومن بعدها الشاعرة فدوى طوقان التي
عبرت بتجربتها الشعرية مخاوف الأنثى ومحاذير المرأة ، وكسحت الألغام
المسوسة في طريقها نحو التعبير الجريء عن التجربة الأكثر جرأة .

وإذا كانت كتابات جيل الوسط في أدبنا النسائي ، فـه ظلت تتمتع وراء خفيايات الخير والفضيلة ، والعيب والحلال ، غير قادرة على فضي بكارة التعبير الأنثوي ، وهتك عرض المحطور التقليدي ، وتكسر الصدفة التي تشرنق في محارثها انفعالات المرأة ، إذا استثنينا تلك الكوكبة اللامعة من أدبيات هذا الجيل اللائي كان لهن فضل المشاركة في تمزيق « البرقع » الكثيرة التي تتستر وراءها أدبيات هذا العصر . فضلا عن الإسهام الواضح في رسم خطوط الأدب النسائي الحديث ، مثل الأدبيتين الروائيتين كوليت سهيل ولطيفة الزيات ، والأدبيتين القصصيتين ليلى بعلبكي ونولل السعداوي فضلا عن الأدبية الرائعة والمروعة معا . . غادة السمان ، والشاعرة الطالعة والمتطلعة جميعا . . ملك عبد العزيز ، فاننا بمد جيل الريادة وجيل الوسط ، نستطيع أن نشهد ميلاد موجة جديدة من أدب الجنس الآخر ، فيما يمكن تسميتهن بجيل المعاصرة ، يحاولن بصنق ومعاناة ، الخروج نهائيا من رحم الأطر التقليدية للتعبير الأنثوي ، وانهاء حالات الولادة المتعسرة التي تتردى فيها « الكلمة - المرأة » أو كلمة المرأة ، والوقوف فوق أرض الصراع المشترك ، والاحتراق المزدوج ، استيعابا لتجربة الحياة ، واستجابة لايقاع العصر ، حتى تكتمل في أدبهن المعاناة الأنثوية ، وأنثوية التعبير ! فيصبح أدبهن معادلا لأدب الرجل في « القيمة » مغايرا له في « النوعية » !

وأروع ما في عطاء هذه الموجة الجديدة ، هو تغطيته لأكثر من مجال من مجالات التعبير الأدبي ، من الرواية الى القصيدة الى المسرحية الى القصة القصيرة ، وربما كانت رواية « الفجر لأول مرة » للأدبية الواعدة والصاعدة اقبال بركة . في طليعة هذا العطاء الجديد . وصحيح أنها ليست روايتها الأولى ، فقد سبقتها الى الميلاد روايتها البكر « ولنظل الى الأبد أصدقاء » ، ولكن الصحيح أيضا أن روايتها الثانية هذه « الفجر لأول مرة » أكثر نضوجا وأسرع خطى نحو التكوّن والاكتمال ، لأن صاحبته هنا استطاعت أن تخرج من رواية الذات الى رواية الموضوع ، أعنى من التجربة الواحدة البعد التي تسكب فيها ذلتها فوق الورق ، الى التجربة المتعددة الأبعاد ، حيث تتعامد المصائر ، وتتشابك الأقدار ، وتنداخل الرؤى ، ويصيح على الكتابة لا أن تعبر عن عالمها الداخلي وتجربتها الذاتية ، ولكن عليها أن تصور العالم الخارجي بكل ما يصططع فيه من تجارب الآخرين !

ففي « الفجر لأول مرة » رواية بانورامية لكيفية العلاقة بين ثلاثة أجيال ، جيل الريادة الذي يمثلّه الآباء ، والذي وقف نضاله عند الحدود

التربوية • يعانق النظريات المجردة ، وينادى بالثالثيات المطلقة ، ويدعو الى الحرية والعدالة والقانون ، عني أن تظل كالأقانيم المقدسة في طوايا الصبور ، أو الأفكار المطلقة في أروقة الجامعات ، فهو عاجز عن الخروج بأفكاره الى أرض الصراع والفعل ، الى واقع التجريب والمعاناة ، هكذا كان الدكتور محمد صلاح الدين ، في الرواية ، شرعا بلا مركب ، أو بوصلة بلا طريق • ثم جيل الوسط الذي لا تكاد تربطه بجيل الريادة • سوى الفكرة والذكرى • فليست بينهما زمالة الطريق ، وليس بينهما ذلك اللقاء الحى ، انه الجيل الضائع الذي ترك على قارعة الطريق ، معذبا بالكتب والأفكار والنضال الكسيح ، يحمل قلما ولكنه لا يحمل سيفا ، ويعجز عن أن يزواج بين الفكرة والقدرة ، أو بين الكلمة والفعل ، لقد أطفأ الأستاذ عبد الصبور في الرواية مصابحه بيده ، ولم يوقد مصابيح أخرى جديدة ، فراح كأنه طائر العنقاء الذي يحترق في النار ، ثم ينتفض خلال الرماد • وأخيرا جيل المعاصرة أو جيل الشباب الذي لا يهمه سوى التحقق والفعل • والاندفاع بكل كيانه في أتون التجربة ، لا يثقل كاهله بأى وراء تاريخي ، ولا يعشى عينيه بأى حلم طوباوى ، كل ما يهمه هو تغيير صورة الحاضر • • تفسيرها بأى ثمن !!

انه جيل ما بعد النكسة وما قبل النصر ، الجيل الذي أسكره القهر طوال ست سنوات ، تساقط خلالها تلج الذل فوق رأسه ، حتى كاد صقيعه يجمد في عروقه الأمل ، ويحجر في شرايينه الرغبة في الخلاص ، فلم يطالب بغير شيء واحد • • الحرب • • الحرب التي تجسل السماء تمطر نارا • وزجاجا مسحوقا ، وأجسادا ممزقة ، تفسل العار ، وتنزل على قلوبهم يردا وسلاما ، وتجعل كل فتى وفتاة تحتفل بعرس الدم فوق أرض الضراء واللهب ، تماما كما شعرت الطالبة منى في الرواية ، وهي تحتفل برؤية الفجر لأول مرة !!

ورغم بانورامية الرؤية وتحركها على شاشة واسعة من صراع الأجيال ، وغليان الواقع ، الا ان الكتابة عرفت حقا كيف تكثف الأحداث ، وتوجز العبارات ، وتلخص المواقف ، كل هذا من خلال الايقاع السريع ، واللفظ الطازج ، والفكرة الحادة المدببة ، التي تجعل القارئ يشعر انه امام حزمة من أعصاب موج بالضباب واللهب ، باللهات والاحتراق ، بالثورة والاثارة ، وربما كانت تنويعاتها على الجيل الجديد ، من عصام الصامت فوق خط النار ، وخطيبته مرفت التي توقد بهتافات وكلماتها وسلوكها نار الرماد ، وعلى الوجه الآخر مجدى الذي أثر الهروب والفرار الى حيث حلمه الطوباوى

بالثراء والرفاهية فى بلاد بره . ثم منى باستيعابها للتجربة ، وفقدما للواقع ، واستشرافها منلا أعلى وقيما جديدة ، هذه التنوعات نات بها عن الوقوع فى هوة النمطية الروائية ، واقتربت بها من اعتساب الواقعية الجديدة .

وقد تتساءل عن موت سميحه . . وليمة الضياع التى طالما غرس عبد الصبور أصابعه فى جسدها الفائر . هل هو موت الحطينة بالمفهوم التقليدى للرواية ؟ وقد تتساءل أيضا عن لمى صديق عبد الصبور وزميله فى الدراسة ، والذى أصبح رئيسا له بعد أن دفع الثمن . . هل هو مجرد مقابلة أبيض بالأسود أو الفضيلة بالذيلة ؟ وقد تتساءل أخيرا عن لقاء منى بعبد الصبور فى نهاية الرواية ، هل هى النهاية السعيدة ؟ . وهل كان يمكن لهذين الجبلين أن يلتقيا . . جبل الأفلاس وجبل الخلاص ؟؟ وقد تتساءل بعد هذا كله عن تمسك الكاتبة بفصحى الحوار دون عاميته ، حتى ولو كان ذلك على لسان سميحة الخادم ، ابنة باب الشعرية . هل هذا هو الصديق الفنى أو الصديق الواقعى ؟ غير أن هذه التساؤلات جميعا لا تقلل سبرا ، من هذا العمل الجاد من ناحية ، والجيد من ناحية أخرى ، والجديد من ناحية ثالثة وأخيرة !

وتترك أقبال بركة بواقعتها اللاتقليدية التى تحاول جاهدة أن تقترب بها من الواقعية الجديدة ، لتلتقى بالرومانسية اللاتقليدية التى تحاول على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ، أن تقترب من الرومانسية الجديدة ، تلك هى الأدبية القاصة زينب صادق ، صاحبة المجموعة القصصية « عندما يقترب الحب » ، وهى بدورها سبق لها الانجاب الأدبى ، عندما أصدرت مجموعتها الأولى « يوم بعد يوم » ولكن مجموعتها الجديدة هى بطاقتها الشخصية إذا كانت الأولى مجرد شهادة ميلاد !

وأقول الرومانسية اللاتقليدية لأن الكاتبة فى أغلب قصص هذه المجموعة تخرج من شرفة الرومانسية الساذجة أو الحاملة ، التى تستعذب فيها فحيح الألم ، تخرج من هذا كله الى حيث المفهوم الأكثر نضوجا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة ، وكيف أن ممارسة الحب ليست صلاة كما أنها ليست خطيئة ، ولكنها علاقة تبادل وتكامل ، أو هى علاقة علو وعلا . . علو الرجل على الذكر ، وعلو المرأة على الأنثى ، ليصل الاثنان معا الى الانسان !

هكذا سألت إحدى شخصياتها ، سألت رجلها وهو يضمها لأخذه
الدفء من صدره « ما هو أجمل شيء في الحياة ؟ فكانت اجابته ببساطة
« الحياة » !

وهكذا تناولت كل قصص المجموعة موضوع الحب دونما سقوط في
هوة السوقية ، ودونما وقوع في فوّهة المثالية ، فإذا كانت علاقة الحب
عندنا لا تزال علاقة ذات وجهين ، وجه الحب الشرعى الذى يكاد يخلو من
الحب وإن احتوى بمثالية زائفة تحيله الى هيكل أجوف خال من المضمون ،
ووجه الحب غير الشرعى ، الذى غالبا ما يثير ويستثير ، ولكنه لا ينبجى من
السوقية ، فالحب هنا هو الحب العصرى الذى لا يخلق فى السحب
ولا يفرق فى الوحل ، ولكنه يمشى على الأرض ، فالمرأة هنا أكثر من امرأة ،
أو هي المرأة التى تعرف كيف تستعمل رأسها دون أن تعطل أنوثتها ،
أو كيف تقنع وتمتع رجلها فى آن واحد ! ليس هذا هو ما نخرج به من
قصص « ٢ + ٢ » و « العودة الى التوازن » و « ثلاثة وجوه لرجل » ؟؟

على أن أهم ما نخرج به من هذه القصص وقصص أخرى مثل « أيام
البطولة » و « صمت وسط ضجيج العالم » و « أجمل ما يأتى فى الحياة » هو
أن الحب بهذا المعنى ليس نقيضا للثورة ، وليس هروبا من المسؤولية ،
وليس يتعارض مع الجدية فى مواجهة قضايا الحياة ، ولكنه وقود حى لهذا
كله !

ومن هنا نجد أن بطلات زينب صادق بطلات جديدهات ، أو هن
بطلات عصيات ، بطلات لا تعرفن الاعتذار ولا تعترفن به . أو كما يقول
عنوان إحدى قصصها « وهل تعتذر البطلة ! » فالبطلة ترفض تلك
الماموشية اللعينة التى تشعر بها المرأة العربية باستمرار ، والتى تشعر
معا أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه وكأنها فى كل لحظة وفى كل
كلمة وفى كل موقف موضوعة فى قصص اتهام .

إن ماموشية المرأة تجاه نفسها ، لا تقل سوءا عن الموقف الآخر ،
واعنى به سادية الرجل فى نظراته الى المرأة ، بل ربما كان موقف المرأة
أشد سوءا ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو فى حد ذاته خطيئة .
خطيئة فى حق احترام الذات !!

وليس معنى هذا أن امرأة زينب صادق ، امرأة لا تخطئ ، أو امرأة
فوق الأخطاء ، فهي كالرجل تماما معرضة للخطأ ، ولكن لأنها أصبحت

عصرية فهي ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة ، هذا اذا استعرنا تعبير أرسطو !

على أننا قد نلاحظ على قصص هذه المجموعة ، أن كاتبها تلتزم أسلوب القصة القصيرة . القصيرة ، لا القصة القصيرة الطويلة ، ولا القصة القصيرة جدا ، وقد نعيب على بعض قصص هذه المجموعة الطابع « الأوتشركى » الذى تنجرف اليه الكاتبة بحكم عملها الصحفي ، والذى يغلب عليه التحقيق الصحفي ، أو الصورة الغريبة ، أو اللقطة الساخنة ، فضلا عن عبارات الحكمة أو الارشاد أو الاعلام ، مما يهوى بفنية العمل الى اعتيادية الصحافة دون أن يرتفع به الى مستوى الأدب غير التوجيهي أو الفن غير الاعلامي !

وبعد هاتين الأدبتين ، أو بالأحرى بعيدا عن الواقعية اللاتقليدية والرومانسية اللاتقليدية، تنجى هذه الأدبية الشابكة سكينة فؤاد ، بمجموعتها الأولى « محاكمة السيدة س » لتطرق بعنف أبواب الموجة الجديدة فن كتابة القصة القصيرة ، وصحيح أنه لا وجه للمقارنة بينها وبين « الحادثة » من كاتبات هذه الموجة الجديدة كنباتلى ساروت مثلا ، التى تتحدى بقبضتها « اتهامات » « مارترو » « صورة مجهولة » وغيرها ، فن كتابة القصة ، حيث الحكمة تكاد تكون معدومة ، والموضوع لا يتكون من حوادث تتابع فى الزمن ، بل من أشياء قليلة نافذة تقع فى آن واحد ، والألفاظ والكلمات تفقد ارتباطها المنطقي لتعبر عن أفكار غير مترابطة أصلا ، وذلك كله لكى تعبر عن « لاشى » أو عن « اللاشى » . . . بعد أن شلت الأوتار الى أقصى درجة ، فاندنم اللحن ، وماتت النغمة ، ودوت صرخة واحدة ، بل صرخة صامتة من شدة حدتها . . صرخة استفهام !

صحيح أنه لا وجه للمقارنة بين هذه الموجة الجديدة وبين كاتبتها الجديدة ، ولكن الصحيح في ذات الوقت هو أن هذه الكاتبة الجديدة استطاعت حقا أن تأتى بجديد سواء فى موضوعها ، أو فى حيكاتها . . أو فى أسلوبها اللغوي ، ومن يطالع قصصها « زمن الهجرة تحت الجلد » و « تجاه جزيريل قبل مؤعده » ، و « فينوس ينمو لها ذراعان » و « هي . . انسباني بلا جنس » يشعر على الفور أنه أمام موهبة جادة وجديدة . . تتميز أكثر ما تتميز بالارتق فى الفكرة ، والألق فى العبارة . . أسمعاها نقول « تبدلت الطبيعة . . طالت أعمارهن ولكن بقي ضعفهن » . كل الضعف القادم من خارج الرحم حيث لا ظلام دافئ ، ولا حبات لبن تتفجر بشرى بالحياة ،

ولا تئدى بقلم ، ولا صدر للنوم عليه ، ولا حبل سرى يربط شيئا بشئ .
وأسمعها تفكر :

« هي على استعداد أن تناقش كل شيء إلا منطق رجل وامرأة ..
الانثى أمام الخطأ والصواب انسان ، المبادئ لا تختلف باختلاف تفاصيل
الجنس ، وهي يوم رفضت أكثر من دعوة للحب لم يكن لأنها امرأة ، ولكن
لأنها انسان اختار مبدءا ، ورفض أن يفدر بشركة حب مع انسان آخر ،
لم تتردد لأنها امرأة .. وماذا يعنى الرجل .. لم ترفض الحب لأنها تخاف
.. لو كان الخوف لأحببت وذابت حبا فى الرجل الآخر .. رفضت لأنها
انسان يربط . بانسان »

على أنه ليس أرق الفكرة وألق العبارة وحدهما كل مميزات هذه
الكاتبة ، صحيح أن عبارتها تتميز بالتوتر والارتعاش ، وسطورها تصرخ
بالرفض والاحتجاج ، وكلماتها تحترق فوق جمر من لهب ، وصحيح أن
افكارها تعاني زخم الواقع ، وتشى باصطكاك الأشخاص ، وتعب عن
المجتمع المتوتر فوق ذبذبات الحياة ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن البناء
الفنى فى قصصها لا يخلو من جديد .. فالقصة فى مراحلها الأولى ولتكن
مثلا قصة « محاكمة السيدة س » التى تحمل عنوان المجموعة ، تبدأ
غامضة المعالم ، كأنها تقع لونية متناثرة ، ثم تتكرر لمسات الكاتبة فيبدأ
الشكل العكسى يتضح تدريجيا ، ثم يزداد وضوحا كلما ازداد تعاقب
الخطوط والألوان ، وتصارع الحدث والأشخاص ، واصطكاك الأشياء
بالألفاظ ، وتسرى العصاراة الفنية من عصب البقعة البداية الى اعصاب
باقى البقع المجاورة فينبعث من القصة كلها جو متحرك .. من الألفاظ
والعبارات أسلوبيا ، ومن الأضواء والظلال تكتيكا ، ومن الألم والمعاناة على
مستوى المضمون !

وتذوق القصة عند سكبنة فؤاد لا يتم جزءا جزءا وإن كان يتم على
مراحل ففى قصة « هي انسان بلا جنس » أنضج قصص المجموعة وأكثرها
جراة ، يحى الانتقال من كل غامض الى كل أكثر وضوحا ، ولا تكتسب
الأجزاء تكاملها الفنى إلا بفضل اندماجها فى الكل فيقوم بينها حوار
يبدأ همسا وفحيحا ، ثم يعلو توترا وصراخا ، ثم يهبط فجأة لأن الحدث
أصيب بمرض العصر ، بالسكتة القلبية أو الذبحة الصدرية ، ولكن هذا
لا يحدث إلا بعد أن يكون الحدث قد وصل الى درجة التشبيع ، ويكون
المنفوق قد وصل الى قمة الاشباع .

على أن هذا التكنيك القصصى لا يخلو من خطورة وله محاذيره التى لم تنج الكاتبة من الوقوع فيها ، .. بحيث تترهل أجزاء من القصة وتوحى بالفضفضة أحيانا والترثرة أحيانا أخرى كما فى قصتي « زمن الهجرة تحت الجلد » و « محاكمة السيدة س » وربما كان تيار الشعور الذى تسيح فيه الكتابة فيه من التشابه والتجانس ما جعلها تكرر نفس العبارات فى مختلف القصص ، وهو ما كان ينبغي عليها أن تتحاشاه ، وربما كان إيمانها بالحلم كقيمة وفعل وليس ككلمة ونغم ، واتخاذها من الحلم قانونا تطالب بسيادته حتى ينصلح حال البشر ، قد ارتفع بها الى سماء من المثالية الفكرية ، ولكن « فكرية » سكونية فؤاد لا تزال فكرية جنينية لم تتخلق بعد ، ولم تكتسب ملامحها الواضحة ، ولن يتحقق لها ذلك الا اذا هبطت بهذه الفكرية من سماء المثالية الى أرض الواقعية ومشت بها عبر الأرجل بدلا من أن تحلق بها عبر الأجنحة !!

تلك هى ملامح الموجة الجديدة من أدب الجنس الآخر ، وأنا أقول هذا كله فى مطلع كلامي عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت فى بيروت للادبية الشابة غادة السمان ، فأهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب النسائي كله .

وهذه المجموعة اثلاثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، فمجموعة «ليل الغريب» مثل مجموعتي « عيناك قدوى » و « لا بحر فى بيروت » تدور حول ظاهرة الضياع والاختراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة ، لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء ، امانا فى تدوير الفوارق بين الجنسين .. « الليلة الآن ، سادعو شابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء ، وأذهب به الى آخر مطاعم المدينة .. واذا أعجبني فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان .. أى طرفين » .

وتلك هى حرية الفتاة الجديدة .. حرية « جوليت » عصر الذرة ، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة ، فليس يكفى المرأة أن تشعر

بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة !

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر .. تمطر برذا وماديا وساما ، تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم أمسية أخرى كثيفة ، تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس في بطنها ببطء وموات ، فتعود لتصرخ من جديد : « أنا فنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى الى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليلى » سئمت من مضاجعة أشعار « قيس » ، طيلة قرون » .

أى أن الحرية التي تربدها المرأة ليست هي حرية التخلص من القيود، ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص أو شيء أو بموقف ، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هي حرية شكل بلا مضمون حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتها لتتال غيرها ، لأنها حرية حبيسة هذه الذات، وإذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها، لأنها لا تستطيع أن نجد موضوعها في الواقع الخارجى ، ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطاب أو رماذ .

لذلك رأينا عادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة ، مؤكدة أنها حرة غير مقيدة .. غير مرتبطة .. غير منتمية ، ولكنها في الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسؤولية . فإذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد ، وهى في بحثها عن الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشيء بل مرتبطة بشخص ، برجل ، بإنسان : « ما الفرق وأنت يا حازم ، أنت وحدك تثير في نفسى احساسى بأنوثتى ، ومعك وحدك استحييل امرأة .. اما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الاطلاق » .

فالرجل هو الذى يفسح فى يدها القيود .. القيود التى لا تترى ولا تحس ، والتى تطلق عليها اسم الحب . فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التى لا ترى ، لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعى بأن قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه ، فى أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهى لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : « لن أكون لك أبدا الا اذا تاكلت من أنك تحبني .. »

لا أريد أن أجعل نفسي ذات يوم مملدة على أريكتك زنخة ولزجة كهذه السمكة .. شيء واحد يجعلنى أبدا شهية فى طبقك ، أبدا متجددة وعطرة .. الحب ..

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات فى الغير كما قد نظن لأول وهلة ، وإنما هو يعنى اننا الغير فى الذات ، أى أن المرأة لاندوب حفيضة فى الرجل ، وإنما هى تحيله الى طبيعتها ، وتغنيه فى ذاتها ، وتنصوره دائما على غرارها . فالصورة التى لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هى ، ومن نسج خيالها . ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودى ، فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحها النظرة الأخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلا من قبل فى ذات المحب .

ولكن القيود التى لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ما تؤلم ، لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ، فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ، وبلوغ السعادة يحمل فى طياته حبوب منع السعادة . فإذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها إثراء الذات ، فإن بلوغ الحب غايته يعنى إبطال الحركة وإيقاف التبادل ومنع إثراء الذات . وهذا هو السبب حسب تفسير بعض الوجوديين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صورة أخرى . وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين فى أن كبار الكتّاب والأدباء يحرصون دائما على إبقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة ، تطويرا لأحداث القصة ، وتأكيدا لحركة الصراع ، والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنا الأدبية يهملها البحث عن الحب أكثر مما يهملها تحصيل موضوع الحب ، ويهملها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهملها بلوغ هذه السعادة . وهذه المفارقة الوجودية التى فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الحسوبة والثراء ، إنما تجيء خصوبتها لمساب الفن ، ويجهى توترها على حساب حياة الفنان . وفى هذا المدار البيضاضوى ذى القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » .. سطور ضائعة لفئة مثل سطورها ، ضائعة .

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوى ، سرعان ما تنتخذ

على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هى صورة تجربة العقم .
وعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى ،
الا أنها عبثا تحاول وعشا تريد . فكل شيء من حولها عقيم ، عقيم على
أكثر من معنى وبأكثر من صورة . فالعقم على المستوى البيولوجى نجده
فى القصة الأولى « فزاع طيور آخر » والعقم على المستوى الاجتماعى نجده
فى القصة الثانية « المواء » ، والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة
الثالثة « بقعة ضوء على مسرح » . وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة
الرابعة « ليل والذئب » ، وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة
« يا دمشق » ، ثم نعيش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى
فى قصة « أمسية أخرى باردة » ، وأخيرا نعيش هذه التجربة على مستوى
الحرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة « خيط الحصى الحمر » .

فالعقم فى كل مكان . . وفى كل اتجاه . . العقم قد سبل العيون ،
والعقم قد غطى الجباه ، وما نحن نراه فى القصة الأولى عفوا جنسيا يحيل
الكاتبة الى شيء . . أى شيء ، يزرعها فى قطار بطيء يخترق صحارى
شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يفهمها
الأخر ، ولا أحد يدري الى أين يمضى ولا من أين أتى . . حتى السماء تمطر
بردا رماديا وساما . . تمطر ببلادة واستمرار ، والقطرة تنوء مواء عظيما
تتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيور مغروس هناك فى آخر الحسدية
بلا حراك : « انه قاض وفى كل ما يدور ظلم لى . . ولكنه أيضا رجل
أعمال كبير . . ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا . . عواطفه
تخضع لقانون العرض والطلب . . ان تجهمت هشى لى ، وان صمت أغرقنى
بفصاحة مفاجئة . . ان بدوت رغبة به استخف بى ، وان أعرضت عنه
اشتعل وجدا » . حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو
يدخل الى المحكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة
كتبت كلمة : مذنب أو بريء ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة
جيبه ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب . . بريء . . هكذا بلا منطق
ولا تبرير .

— المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة . .

— اننى أطبقها على طريقتهم . . حاولى أن تفهمى .

— هذا الحاد . ما ذنب الآلهة ؟

— انى أقلبهم ، بإخلاص !

— وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟

.. الصدفة اله العالم .

.. أنت مجنون .

.. وأنت غبية .. ما تزال اللعبة تنطلي عليك .

ولكن لم لا تكون غبية حقاً ، وها هي السماء تمطرها عشوائية ..
زواج بلا حب .. وحدة بلا أطفال .. عيشة بلا حياة .. انها ترسم
عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هي لا يجيء أبداً ! .. انها
ترى خادماتها « تفاحة » تدفع بطنها المنتفخ أمامها في الرعدة فلا تتصور
أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترهلها طفلاً صغيراً ! انها ترى فوق الوسادة
قطعتها ذات المواء وهي تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! « وأنا لا أستطيع
بكل ما أملكه ، وبكل الرجال الذين يتأهبونني بجوع ، لا أستطيع أن
أمتلك شيئاً كهذا » .

هكذا أبلغها الطبيب الآن .. حكماً قاطعاً لا نقض فيه ولا إبرام ..
ماذا ؟ لا هو يدري .. ولا أحد يدري .. مذهب .. مذهب .. برى .. عاقر ..
تنجب .. مذهب .. برى .. عاقر .. تنجب .. ثم أصابع شيطانية
عابثة تلتقط ورقة ما ... ثم يقول الطبيب : آسف .. عاقر ..

فالمصادفة غير الموضوعية هي قانون الوجود وهي أصل الحياة ..
هكذا شامت أن تجيء هي .. وهكذا شامت ألا يجيء طفلها .. وهكذا
كان لابد لها أن تتعاطى الحياة بمبت وعشوائية ، فتترك أطفالها في
اللوحات جباعاً ، تتركهم أجساداً بلا روس ، طالما أن الآلهة لا تطلق
سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم .

ولكن ما ذنب تفاحة .. الخادم المسكين التي تعاني ألماً حاداً وتطلق
صرخات مدوية ، لتؤمن هي بالحادها ، ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من
حيوان أبله ، وأنها لن تضع إلا ما عزا أو كلباً أو فترانا . ولكن هنا كائن
حي يتلوى ويحتاج الى طبيب ليربحه من آلام الوضع .. فما الذي ستفعله
الآن ؟ انها لا تملك إلا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين ،
تكتب على القسم الأول « ساحضر الطبيب » ، وعلى القسم الثاني « لن
أحضر الطبيب » وتخلط الورقتين وتضعهما في داخل جيبها ثم تأخذ
واحدة .. وتقرأ .. لن أحضر الطبيب .. ويهلوه وفترور تتردى ثيابها ،
وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيلي ..
سوف نلعب البريدج مع بقية الأسرة » .

ولكن العقم الذي بدأ في القصة الأولى عقماً بيولوجية سرعان
ما يستحيل في القصة الثانية عقماً اجتماعياً ، فالمرأة لا تزال عاقراً ،

ويبروت لا بحر فيها ، ولندن وجهها معقر بالتراب ، والماء المتقطع يعود
يعود خافتا مخنوقا « انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تفتصب عنوة » .

وكما كان رد الفعل الطبيعي ضد العقم البيولوجي هو العيب ،
والاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعي هنا . ضد العقم
الاجتماعي هو الملل والهروب الى البلد البعيد . الى لندن . ولكن لندن
لا بحر فيها هي الأخرى . انها مدينة رمادية ، رجالها جوف ، ونساؤها
غلاظ ، والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنافتي
مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مربع ، اكتشفت في النهار أنه
شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش في وسط هذا الحى
في لندن ، حيث يوحى كل ما حولى بالعقم » .

وعبنا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ،
فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقي ، الذى تحول واحدا من شباب
لندن ، واذا كان هو قد خرج مع صديقه فلم لا تبحث لها هي الأخرى عن
صديق ؟ ها هي جارتها « دزدرا » تراقص صديقتها « شارلز » وتنصحها
بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا . ولكن هذا الجبل
الجديد في لندن يربعها ، لرجاله شعر طويل ، ونظرات مخننة لا تطاق ،
وهي . هي . كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف
تستطيع أن تمنع جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر « أنا هنا امرأة
خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشتري علبة
معبأة بالجنس تطهرها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى
ما كان في أقل من ليلة » .

لا . لا . لا . لتكن ما تكون . لتكن امرأة شرقية مثقلة بتراث
القرون ، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد ، من أن تتحول الى هذا المسخ
البشري ، أو تشارك في هذه التجمعات تحت البشرية . ها هي الآن
تحس برغبة في أن تصفع شيئا ، أو أن تكسر شيئا ، أو أن تفعل أي
شيء . وتختار الفرار من هذا السرداب . سرداب الحب الطحلبي الى
حيث صبيها القديم . حازم . حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتا
منقطعا ، وأصبحت تراه الآن « بفعة ضوء على مسرح » .

» حازم . حازم أين أنت » .

وكان صدى صوتي حادا ملتاغا ، يثير شفقتي ، ثم احتقاري !

» حازم . يا حبيبي ! »

والبرد الرمادى تنفضه المصابيح المحتضرة ..

« حازم ... أين أنت ؟ »

والزقاق الطويل ، أتمتر بأحجاره النافرة ..

« حازم ، أين يدك ؟ »

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشاً ، اذا لم أجذك فى
انتظارى كمدتك عند الدرج المتيق .

« حازم ، غدا العيد ... اقرأ ؟ »

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءت من دمشق ، ولكن
لا حازم هناك ولا أحد ، لا لون ، لا هيئة ريح ، لا بصيص ذكرى ، لا شيء ..
الوحدة فقط والاحساس العميق بالاغتراب ، وقطرات من الظلم الروحي
تنساب فى طبقات جسدها ، فتصرخ باحثة عن الارتواء .. لقد استحال
العقم الاجتماعى الى عقم روي ، يتخذ صورة الخوف والقشعريرة والحنين
الموجع الى ارض الوطن ، حيث الحب الكبير . ولم لا . وحبيبها حازم
لا يفكر فى زيارتها ولو مرة واحدة ، بعد أن خرج من السجن ، والتحق
بعمله بالسفارة ، وعرف من أخوها أنها هنا فى لندن .. « أجل ! ان لم
تكن رابطة الحب والحياة فمن أجل رابطة الموت . ليلتها سمعنا الصفارة ،
التصقنا بالجدار الرطب فى الزقاق المتيق . والقنبلة الموقوتة بين جسدنا
تنبض ، ونحن نزداد التصاقاً كى لا تسقط الى الأرض . ويزداد اندساسنا
فى رحم الجدار الرطب اللزج »

كل هذا ولا حازم هنا .. حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم ..
هل هو غاضب ؟ هل عناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ،
وهما اللذان كافحا طويلا كيلا يدان انسان بلا محاكمة ؟ ان مهارته فى
الحب لا تبارى ، وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هي ان تتصل
به .. أن تذهب اليه .. أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

— أنت حازم ؟ أنت ؟

— أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا !

— وحازم الذى عرفت !

— كان غرا ، مثلك !

— تسم ،

— اكتشف الحقيقة الكبرى !

- أين ؟

- فى السجن !

- ومدينتنا ، والفيش الذى كنا نعمل من أجله ؟

- ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الإنسان لأجلها ..

- حازم .. وحبنا ؟

- حبنا يا مادو .. انه أحد أغلبية الفراش التى نستتر بها من أعيننا

حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخر ما رآته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمة .. وأصابع يده التى بلا أطراف .. وفى المطار .. فى انتظار الطائرة التى تعود بها الى الوطن ، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الاسطوانة الدائرة « هجرت مدينتي .. هجرت شمسي .. هجرت سمانى الزرقاء ! » وكمن من دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقي البشرة ، الذين هجروا مدينتهم لسبب أو لآخر .. ولدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجميم !

غير أن الخوف والقشعريرة الناتجين عن تجربة المعقم الروحي ، سرعان ما يستحيلان هنا الى نوع من الذعر والفرع ، ينتجان عن تجربة المعقم الأخلاقى .. فها هو مواء القطعة يستحيل الى عواء ذئب ، وصديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسناء ، عيناها مفارتان للرعب الداكن ، وفكها الأسفل حوت يلتهم كل حنان ..

وبلا جدوى تحاول أن تغرق وقتها فى دروس كلية الطب ، حيث تقضى أغلب ساعات النهار ، أو فى سماع الموسيقى التى تنبث طوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لها بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام .. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة .. « أمى مشغولة .. مشغولة دائما .. لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتي ، وربما أبقتنى فى جوفها شهرا اضافيا ، ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتا .. ولهذا فأنا مصابة أبدا بضيق خائف من الجدران »

ولا يلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعبا ، وتحس معه ان العالم كله ينزف رعبا ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جأرها فراس ،

هو وحده بصوته الدافئ الحنون الذى يعينها فتاة سوية قادرة على النوم كاية فتاة فى شارعها الحزين . ونملئ برقية أمها مع الحوالة النقدية ..
لعلها برقية التهنئة بعيد الميلاد ، وتفتحها لتقرأ « تم الطلاق بينى وبين والدك .. اختارى أحدا » . ولا تملك إلا أن تضحك .. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن أختار أحدهما ! خمسة عشر عاما وأنا وحيدة أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار .. خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم وأنا دوما النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر عاما وليلى فى الضاية بحثنا عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاما وأينما حللت الشريرة الشرسة .. أن أختار أحدهما ! .. كان لى أحدهما كى أختار » .

ولا تملك إلا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى أقرب محل تشتترى منه كعكة عيد الميلاد .. الكعكة التى ستقدمها لا نفسها ولكن لجمعية الحساء ، بعد أن قررت الاحفال بعيد ميلاد الجمعية ..
« يا جمعية الحساء .. لو كنت دافئة فقط » . ولكن جمعية لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. اذن فلتبك .. لتبك ببرارة ولكن بلا صوت ولا دموع .. ولتجر فى الغاية باحثة عن الدفء .. باحثة عن النشوة .. باحثة عن الانسحاق .. وأخيرا تتكوم ليل فى صمد فراس .. فى صدر ذئبها الحنون ! وتقوم ليل من تحت صدر الذئب ، يملؤها احساس باللاشيء ، لتعود الى مسكنها فى بيت الغرباء ، لا أحد مستيقظ الا قطها الكبير « مدجج » الذى تستقبله بهذه الكلمات :

... مدجج .. هل أمك أيضا سيده مجتمع كبيرة !

... مدجج .. هل تستطيع الصلاة !

وهذا شئ طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينها فى كل شئ .. فى الحب .. وفى المجتمع .. وفى الزواج .. وفى الأخلاق .. وها هى الآن تلجأ الى الصلاة ، فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديدا ؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة « يا دمشق » حيث تتجلى تجربة المعقم الدينى كما تجلت تجربة المعقم فى غير الدين من مجالات ، فبطل قصتها « حسان » وطنى مخلص ومناضل ثورى ، يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث .. أمه التى توصيه ألا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الأذان ،

ودمشق التي تنام في صدر رمضان كأنها أدت كل ما عليها من جزية الحياة • يا دمشق • يا نبع قاسيون ويا كنزه • ويا ليلك الوديع • والجسوه الراضية المطحنة ، تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور •

ولكنه يضطر الى السفر • الى لندن ، تاركا وراءه دمشق بكل ما فيها من يقين • أبوه وأمه وسوسن التي تمثل فيها يقين الحب كأروع ما يكون اليقين • ولكنه في لندن يلتقي بناس غير العالم • ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف • انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ، ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، حتى القمر لم يبد أسطورة ، بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لايتلعه • لقد صدم في يقينه ، وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذي تهاجم الامواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح • وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك • لا يشبع ، لقد صدم في أكثر يقينه ولم يتبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين • سوسن • التي تركها في دمشق ، وإيراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كذلك التي أعادت اسماعيل لابيه إبراهيم بعد أن افترده بالذبح العظيم •

ولكنه يخسر الرهان ، ولا تعود اليه سوسن ، بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الديني ، ويشعر كالثالث يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان ، أو كالوحيد في ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ، ولم يبق حوله الا القنلى ، والدم ، ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

« أسوارك يا دمشق تملو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة ، أنا ابتسم للمسلخ ، انهض الى المنضدة الحجرية المجاورة ، حيث جثة المرأة التي صمقتها الكهرباء التصق بها • سيولد طفلنا ميتا ؟ »

وهكذا فقدت الكتابة يقينها في الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه في المعجزة ، ويكون من قبل قد فقد يقينه في الحب ، وفي المجتمع ، وفي الزواج ، وفي الأخلاق ، فإن المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة • الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها الا محاولة واهية ، يحاول فيها الانسان أن بفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بمالم آخر جديد • عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع ، فإذا لم يكن اليقين موجودا فعليتنا أن نحمل على ايجاده •

ولكن كيف نعمل على إيجاد اليقين ، وهذه أمسية أخرى باردة ؟
،مسية أخرى باردة ، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشيء .
عن اللامعنى . عن المالايسى !! شوارع . وجوه . أضواء . نباح .
أبواق سيارات . هذا الزحام ولا أحد . هذه الحياة ولا بشر . الى أن
تلتقى بالانسان الذى يعرفها من شرفة منفاه ، ويجردها من ثوب
الضياع :

— وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى .

— أجل . أنا منلك . انسان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى
وضعيف ، وفى وخائن كالبشر جميعا . انك تظلميننى بتأليهاك لى .
تعدديننى بطقوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير .

ما أسمعك الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتمس أن يتحول
العالم كله الى ملجأ للأشقياء . ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن
سألته الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت ؟ » فهو بالنسبة
لها آخر . وغريب . وكل ، « ما » كان آخر وغريبا فهو بالضرورة « شىء »
على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فان علاقتها به هى علاقة الاتصال للمسى
بالاشياء ، أو الالتزاج الحسى بالأغيار . وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن
ينشأ عنها فعل أو انفعال . انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب ،
أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهى تسأله « هل لديك حقيقة أخرى »
دون أن تكون هناك علامة استفهام ، لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون
له جواب .

سؤال بلا جواب . هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين
فيه على الإطلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال
. بلا جواب . الانسان سؤال . العالم سؤال . الاله سؤال . الحياة
سؤال . السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد .
الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل
الى علامة استفهام توضع — أو لا توضع — فى نهاية كل سؤال . وهذا
هو سبب الضياع بل تلك هى قمة الاغتراب . « والعصمت والظلمة
والبرد ! » .

ولا تملك « فاطمة » بعد رحلة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترمى
فى أحضان كتاب العدم ، وكتابات العدم . وعيننا يتناهى اليها صوت
والدها الطيب : « اتركى هذا الكتاب اللعين يا فاطمة . وتوضئى واقرأى

صلحات من القرآن ، فانه الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى
فلسفات الغرب كلها • ولكن صوته الايمان كثيرا ما يجرى متأخرا •
فقد اتهمت فاطمة الكتاب ، واتهمها تيار العلم ، حتى قامت من فورها
الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا انسان الأرض البوار •

كلمو يثن : أنا الغريب •

سارتر : أنا الاله •

كافكا : أنا المحكوم سلفا بلا جريئة ، أنا الصرصار •

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا • • وعينا يحاول الانسان أن
يشيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ، ولا بد للانسان
أن يرتقى على شطآنه خطاما أو غير خطام • والذى يعنينا الآن هو أنه
يسقط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل ، وفقدان اليقين بقيمة الفكر
• • يحدث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان
وبين اليهودية ، ليجد نفسه فجأة فى القاع ، ليجدها وجها لوجه أمام
الصرصار • • والصرصار هنا هو الرمز المؤس لنكسة الانسان ، وارتداده
الى عراء الخليفة ، حيث صباح الخلق الأول •

وهكذا ظهرت الاسطورة كما ظهرت المعجزة • • وجهان (ليقين)
واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشئ خارق للعادة ، يجد فيه
الانسان عزاء وسلواه • وتلك هى الحال الذى انتهت اليها الكتابة بعد
رحلة بحثنا فى الليل الطويل • • ليل الغرباء • • الليل الذى يخيم عليه
ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه • • القمر •

ها هى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاحب
تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب
تجعلها حفلة تنكرية ، الانسان فيها ليس هو الانسان ، وانما هو آخر
وغريب بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة ، بعد أن كان كذلك بالنسبة الى
الآخرين • وهى هنا تختار قنصا القرصان دليلا على القوض والهمجية
والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام • وماذا فى الحفل • • لا شئ
غير الثروة والثياب والفرار من كل شئ ، فهم أفراد مقتنعون أو متتبعون
لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعوهم الى التمرد
• • انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « ألا تشبهون أنسا
كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ » •

وئنتهى الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير :
« الرجال ماتوا والجبل الجديد » مفسود ، ولم يبق الا العجائز » ، وفي
الطريق الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه
الأسطورة بالذات التي كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتي تقول « ان
أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من
الحصى خلفته لهم جنية ، نجبهم ولا تنسى وتعرف كل شيء » .

فالعالم الحقيقي اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقي هو الخرافة ،
والخلاص الحق بيد جنية .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شيء ! .

هذه هي عادة السمان في تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية
المرأة ، وتصويرها الحاد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها الملتهب
بصرها .. عصر الغربة والخرابة والاغتراب . وهو كما رأينا عالم فقد
يقينه بكل شيء ، ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق .. فالحرية أصبحت
مشكلة المرأة ، حتى لم تعد تدري ماذا تفعل بحريتها ، واللانتماء أصبح
مشكلة هذا الجيل وعينا يحاول أن ينتمى الى أي شيء ، الى أي مبدأ ، أو
أي عقيدة ، أو أي نظام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا
العصر ، حتى سقط العصر نفسه في هوة سحيقة هي هوة الاغتراب .

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده .. بالطول والعرض
والعمق حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع ،
فعباراتها مثل أحاسيسها مرتعشة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية
أحيانا أخرى . وأنت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة
من أعصاب تسمى فتاة ، فتاة شغافة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن
عذابات جيل بأسره .. عذابات تراها في لمعان الميون .. وتحسها في
ارتجاف الأصابع ، وتذكرها في تلهف الشفافة .

وفن عادة السمان فن صارخ .. فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن
السيرينالي ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله
ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر .

والجديد في « تكنيك » الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو
الاغتراب من زاوية واحدة ، أو في قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة
زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشكل في مجموعها
كافة الجوانب في هذه التجربة . فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكمل

وتطوير للقصة التي قبلها ، وهى فى الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على تجربة الغربة ، وظاهرة الضياع . ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعا اسمها شاملا هو « ليل الغرباء » . ليل أولئك الذين بلا ليل . . ولا نهار .
والحق أن قصص هذه المجموعة انما هى طرقات على باب الأدب العالمى .

للمؤلف

(أ) مؤلفات :

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية | دار الكتاب العربي |
| ٢ - ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة | الهيئة المصرية العامة للكتاب |
| ٣ - المسرح أبو الفنون | دار النهضة العربية |
| ٤ - مسرح أو لا مسرح | دار المعارف بمصر |
| ٥ - سقوط الأقنعة | دار الشعب |
| ٦ - لن يسدل الستار | مكتبة الأنجلو المصرية |
| ٧ - الضحك .. فلسفة وفن | دار المعارف بمصر |
| ٨ - صرخات في وجه العصر | دار المعارف بمصر |
| ٩ - مصطفى محمود شاهد على عصر | دار المعارف بمصر |
| ١٠ - جيل وراء جيل | المركز الثقافي الجامعي |
| ١١ - تياترو .. في النقد المسرحي | (تحت الطبع) |

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- | | | |
|----------------------------|----------------|----------------------|
| ١٢ - القرد الكثيف الشعر | ليوجين أونيل | روائع المسرح العالمي |
| ١٣ - الآله الكبير براون | ليوجين أونيل | روائع المسرح العالمي |
| ١٤ - أنظر وراءك في غضب | ليون أوڤورن | مسرحيات عالمية |
| ١٥ - الجينينة | لادوارد آلبى | مسرحيات مختارة |
| ١٦ - من الوجودية إلى اللعب | سارتر - بيبكيت | مسرحيات مختارة |

● دراسات :

- | | | |
|------------------------------------|----------------|---------------------------------|
| ١٧ - فكرة المسرح | لفرنسيس فرجون | دار النهضة العربية |
| ١٨ - البير كامى وأدب التمرد | لجون كرو كشانك | دار الوطن العربي
- بيروت |
| ١٩ - الموسوعة الفلسفية
المختصرة | (مع آخرين) | مكتبة الأنجلو
المصرية |
| ٢٠ - محاورات برتراند رسل | لبرتراند رسل | الهيئة المصرية
العامة للكتاب |

فهرس

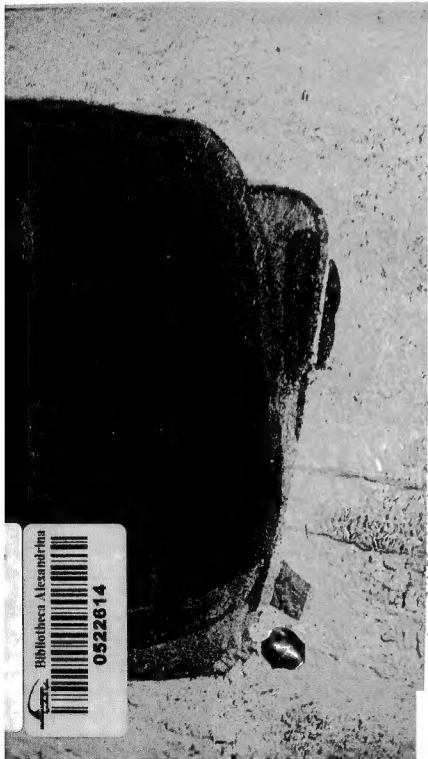
الموضوع	الصفحة
مقدمة : البحث عن نظرية	٣
● في الفكر الفلسفي :	٢٩
— فلسفة الوعي الكوني	٣١
— فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة	٤٧
— شاهد على هذا العصر	٦٥
● في النقد الأدبي :	٧٩
— منهج النقد الأيدولوجي	٨١
— البعد الرابع في النقد	٩٧
— أزمة الأديب من أزمة الناقد	١١٩
● في الشعر :	١٤١
— ثورة على أمير الشعراء	١٤٣
— شاعر الانترام والافتراپ	١٦٣
— أمل جديد للشعر الجديد	١٨٣
● في المسرح الشعري :	٢٠٥
— شاعر في غير عصره	٢٠٧
— شعر المسرح والشعر فوق المسرح	٢٢٥
— شاعر الكلمة والموت	٢٤١

الموضوع	الصفحة
● في الأدب المسرحي :	٢٥٧
— البحث عن مسرح مصرى	٢٥٩
— دراما الغير الاجتماعى	٢٧٣
— بؤ. المحلية والعالمية	٢٨٩
● في الرواية والقصة القصيرة :	٣٠٩
— البحث عن الذات الافريقية	٣١٦
— ثلاثية القصة القصيرة	٣٢٥
— المرأة وأزمة القصة القصيرة	٣٤٣

طبع بمطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٣٦/١٩٨١

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٩٩١ ٤



Bibliotheca Alexandrina



0522614

١٦٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب